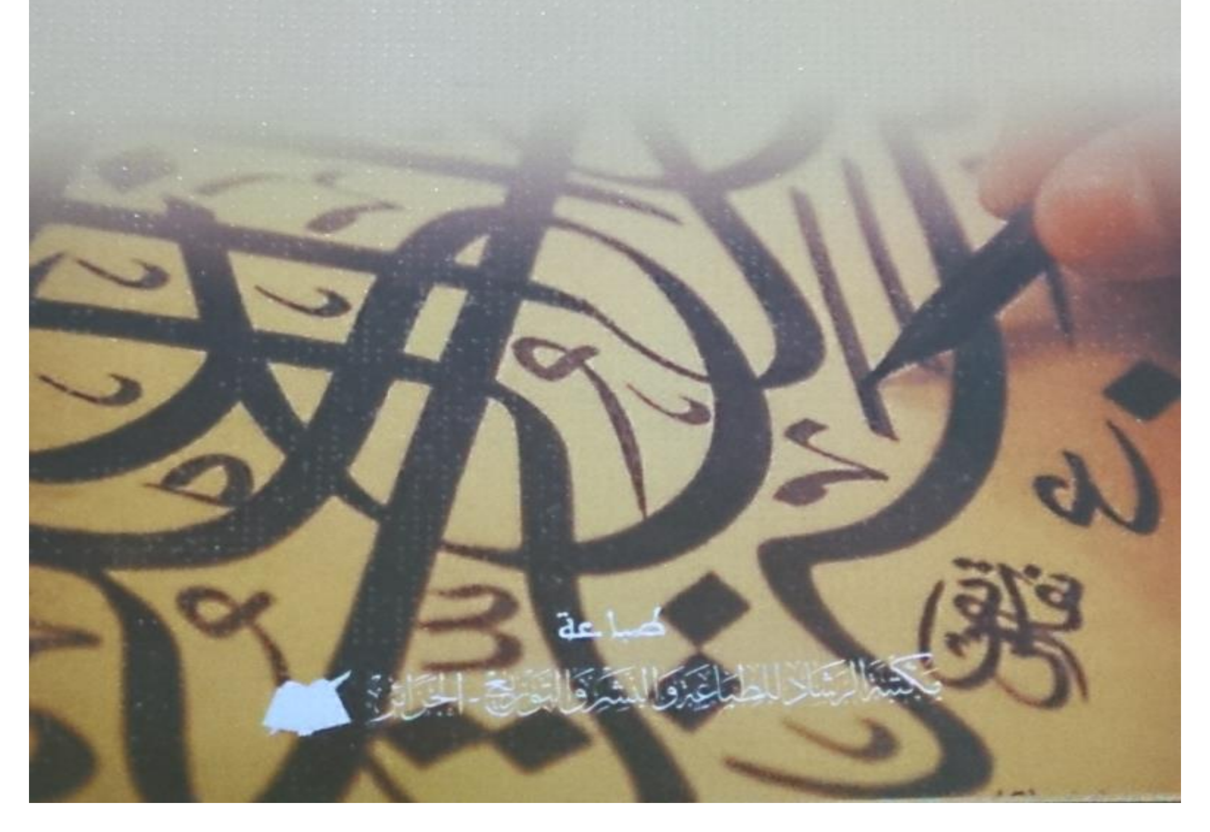
الدكتور عبد الله ثاني قدور

سيميائية
الفن التشكيلي الإسلامي الجزائري



Semiotics of the plastic arts

Islamic Algerian

سيميائية الفن التشكيلي

الإسلامي الجزائري

الدكتور عبد الله ثاني قدور

مقدمة

إن الفن التشكيلي في أي مجتمع من المجتمعات هو حصيلة مجموعة من القيم المحيطة تتراكب وتتداخل فتشكل مقومات وسمات هذه الفنون فكلما كانت هذه القيم رفيعة القدر سامية الهدف، كلما ارتقى بها العمل التشكيلي ونعم الإنسان فيها بإنسانيتيه لهذا كان بحث التشكيلي الجاد في قيمه الحضارية ضرورة لا غنى عنها، يؤسس عليها عمله الحاضر ويواصل من حيث انتهى سابقيه، وإن لنا في حضارة أجدادنا نبع لا ينضب من القيم التشكيلية أوجدتها اجتهاداتهم وخبراتهم وتفاعلهم المباشر مع البيئة المحيطة. وجسد الفن عبر تاريخ الحياة الإنسانية، تجربتها وعواطفها، ومعتقداتها وأفكارها، معبرا عنها في ذلك في صور جمالية يستجيب لها العقل البشري، وكان لبعض الفنون لا سيما التطبيقية منها دور في حفظ وحدتها الاجتماعية والثقافية ووسيلة للاتصال الجماعي.

ونحن نبحث عن لغة تواصلية لا تكتب بالحروف وإنما بالأشكال والألوان ولا تحمل المعنى في الكلمة، وإنما في الصورة ورموزها، لكن نجد لغة الشعر التي تعكس ثراء اللغة العربية وظاهرة

الاشتقاق التي هي في حد ذاتها نتيجة للعوامل التي توفرت لرقي اللغة العربية حتى صار القول ينظم شعرا، فما كان من الفن إلا نحت ما لتزيين الكعبة ومن العمارة ما يكيف المنزل مع حرارة الشمس. ومما يتبادر إلى الذهن عند دراسة الفن العربي الإسلامي هو اعتبار للمنطقة الجغرافية الواسعة التي شملتها الفتوحات الإسلامية الواصلة إلى قارات إفريقيا وآسيا وأوروبا، ثلاثية مهمة تجمع بين الفن العربي الجاهلي والإسلام والتفتح على حضارات مغايرة اتصلت وتواصلت مع العرب المسلمين، فأفرزت فنا عربيا إسلاميا.

إن سيميائية الفن التشكيلي الإسلامي الجزائري، لا شك أنها تغوص في مضامين الأشكال والرموز ومدلولاتها التشكيلية، في جوانبها الاجتماعية المختلفة ومحاولتها التعرف على التصورات الشعبية للمجتمع، بما تحمله من سمات ومعاني إيحائية توافقت وطبائع الناس وأخلاقيتهم فكان ذلك هو الطابع المعبر والمميز لفن التشكيلي هذا المجتمع أو ذاك، ولقد استمر الإنسان في إضفاء لمسات الذوق على هاته الأشكال مع الاحتفاظ بسماتها، بالإضافة إلى ما اكتسبه من معاني ولغات رمزية ولاسيما الإبداعات ذات الصبغة الدينية.

وارتبطت الأماكن المقدسة لدى العرب منذ جاهليتهم بما يمارسونه من طقوس عقائدية منذ أن أرسيا قواعد الكعبة إبراهيم وإسماعيل عليهما السلام، والتي صارت لاحقا قبلة مساجد المسلمين تعكس في لحظة واحدة معاني التوحيد لديهم، حتى وإن كانت لا تعبر إلا عن بناء بسيط لكن ما مثلته من مضمون رمزي سواء من ناحية الشكل أو الطقوس يكفي إلى اعتبارها النواة التي تحمل الفن والمقدس في الإسلام، وهي ليست من مقدساته فحسب، بل عمود فقري لأحد الأركان الخمسة من الإسلام وهي الحج وملتقى كل عقائد التوحيد العالمية التي تحمل نفس الحقيقة التاريخية والروحية.

إن فن المنمنمات كتراث فني عربي إسلامي، وجد مكانته أيضا بالجزائر وقام به فنانون أصبحوا فيما بعد روادا للمدرسة الجزائرية المعاصرة في التصوير، هذا الفن المغاربي جذوره في بلاد الشرق من الفرس والمنبعث من مدرسة بغداد الإيرانية، يصح أنه تم إحياؤه من جديد في فترة من أصعب الفترات التاريخية والسياسية للجزائر كان العمل فيها من طرف المستعمر الفرنسي على التضليل في وجود هوية ثقافية الجزائر تستقي أصالتها من موروثات البلاد بإثنياتها الخمس، ومن انتمائها الحضاري إلى العالم العربي والإسلامي، فكان محمد راسم باعثا لهذا الفن في الوقت المناسب

ومن الجزائر المحتلة، معلنا كفاحه الفني إلى جانب ذلك السياسي والعسكري.

وفي لوحات محمد راسم، وضوح جلي في تأثره بالقيم الحضارية الإسلامية وحنينه إلى ماضي الجزائر العريق الذي يرضخ في عصره تحت نير الاستعمار، فما كان لراسم إلا أن يحيي واحدا من هذه الموروثات الحضارية وهي المنمنمات مفندا بهذا النظرة التي كانت تروجها فرنسا آنذاك ضمن سياستها العامة لإدماج أو احتواء الشعب الجزائري كونها تعمل على تحضر سكانها وأنه لم يعرف لفن قبلا، وكذا بعثا لهذا الماضي العريق للجزائر، وهذا ما نجده في لوحاته الفروسية مثلا لوحة (عودة الخليفة عبد الرحمان الداخل، ملاقاة فارسين) وأخرى من عادات وتقاليد الجزائر المحلية (ليالي رمضان، حفل تقليدي، غداة زفاف).

وصار من المتجاوز عنه الاكتفاء بتقديم خطاب تحليلي سيميائي لمستويات الصورة الثلاثي (الأيقوني والتشكيلي واللساني)، إلى كشف المرجعية الثقافية لصاحبها طالما أنها حامل ثقافي ووسيلة فعالة للتواصل، ولهذا اختار راسم فن المنمنمات لأنها ترتبط بجماعة سوسيو ثقافية تسعى إلى التنديد بطمس هويتها، لأن المادة البصرية في الأساس تتميز بمشارب وتنوعات، وكذا

بتقنيات خاصة تميز مدارس المنمنمات كفن عربي إسلامي مختلف عن بقية فنون العرب، فراسم بإتقانه للمنمنمات وفرضه فنا تشكيليا عريقا في عملية التواصل فهو بهذا يؤكد فعاليته ونجاعته في تصوير معالم معرفية على الصورة: وتمرير خطابها إلى الأوساط الجماهيرية ونفي كل انتقاد واستشراق مجحف عن إلغاء حضارة العرب والمسلمين.

الدكتور عبد الله ثاني قدور
/ قسم علوم الإعلام والاتصال
جامعة وهران (الجزائر)
وباحث مشارك بمركز
CRASC

الجمعة 10 ديسمبر 2012

الموافق لـ 14 شوال 1428.

dr.abdallahtani@gmail.com

الفصل الأول

هوية الفن الإسلامي

1. أي هوية للفن الإسلامي؟
2. المدارس وأساليبها
3. العرب ـ المخيال والحضارة
4. تواجد العنصر الخارجي
5. دور الفتوحات العربية
6. سوسيولوجية العمارة بالجزائر

1/ أي هوية للفن الإسلامي؟

عرفت منطقة شبه الجزيرة العربية مراكز اجتماعية ـ مجتمعات ذات تنظيم قبلي ـ لا تظهر في تنظيمها البنيوي معالم

لشدة الوحدة السياسية أو الاجتماعية، إذ عاشت أغلبها قبائل مشتتة من بدو رحل لا تعرف الاستقرار باستثناء مجتمعي مكة ومجتمع اليمن، ولم تكن المنطقة منفتحة على بقية العالم إلا بقوافل التجارة التي كانوا يمارسونها مع بلاد الشام وبلدان من آسيا وإفريقيا، لكن قد أكسبت البادية أهلها فنا آخر وهو الشعر أو فن القول لأن الفن التشكيلي الذي نبحث عنه في هذه الفترة هو فن يدوي يحتاج إلى الاستقرار والتأمل[1]، ذلك أن الفن اليدوي تعوزه الحياة المستقرة، يطلق فيها الموهوب يده فيصور ما يحس لتأنس به نفسه ويجمل به مسكنه فما كان للعرب جراء معتقدات الإغريق التي استوحى منها الأساطير ولا من الطبيعة ما يؤثر في النفس فتعبر عن خلجاتها وأحاسيسها وما كان يملك الروح الاستعمارية للروم أو حياتها السياسية النظامية والقانونية التي تجعلها يهتم بتصوير أمجاد شعوبه وبطولاته، فهل من أسس للفن العربي في جاهليته . حتى في بساطته . جمالية أو أخلاقية وأي مضمون حمله[2]؟

[1]طالو، محي الدين : الفنون الزخرفية . دمشق ، دار دمشق ، ج1 ط1 ، 1994 ،ص23.
[2]عبد الله ثاني قدور. سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية لأشهر الرسائل البصرية في العالم. دار الغرب للنشر والتوزيع. وهران. 2004. ص 380.

أشهر الفنون اليدوية ارتبطت بتزيين الكعبة التي كان يحج إليها العرب، صناعة الأصنام والتماثيل التي كانت تجلب غالبا من الإسكندرية ما بين القرنين الثاني والسادس الميلاديين، ومن رحلاتهم للتجارة التي جعلتهم يحاكون قليلا الصناع في هذا العمل، وهذا ما يؤكده الكلبي في كتابه "الأصنام" والأزرقي في "أخبار مكة"، فكانت هذه المنحوتات للتزيين والعبادة الوثنية، لم ترق إلى درجة الرمزية التواصلية كما كانت عليه بكنائس أوربا، أو ما يعكس عمل العقل البشري وتفكيره، لا سردا تاريخيا عند الروم وتعليما دينيا للمؤمنين الأوفياء . الأميين . عند الرهبان والقساوسة.

حتى إلى هذه الفترة نحن نبحث عن لغة تواصلية لا تكتب بالحروف وإنما بالأشكال والألوان ولا تحمل المعنى في الكلمة، وإنما في الصورة ورموزها، لكن نجد لغة الشعر التي تعكس ثراء اللغة العربية وظاهرة الاشتقاق التي هي في حد ذاتها نتيجة للعوامل التي توفرت لرقي اللغة العربية حتى صار القول ينظم شعرا، فما كان من الفن إلا نحت ما لتزيين الكعبة ومن العمارة ما يكيف المنزل مع حرارة الشمس.

ومما يتبادر إلى الذهن عند دراسة الفن العربي الإسلامي هو اعتبار للمنطقة الجغرافية الواسعة التي شملتها الفتوحات الإسلامية الواصلة إلى قارات إفريقيا وآسيا وأوروبا، ثلاثية مهمة تجمع بين الفن العربي الجاهلي والإسلام والتفتح على حضارات مغايرة اتصلت وتواصلت مع العرب المسلمين، فأفرزت فنا عربيا إسلاميا ومنه سيكون مجال دراستنا هو الفن العربي الإسلامي الذي تأثر لحضارات المجتمعات المفتوحة، وواكب تطوره الفترات الزمنية السياسية على محور التطور التاريخي لثلاثة عشر قرنا للدولة فتكون المراحل الاربعة الكبرى كالآتي:

المرحلة الأولى: من منتصف القرن السابع الميلادي إلى نهاية التاسع، وهي مرحلة التوسع.

المرحلة الثانية: من القرن العاشر الميلادي إلى غاية الثاني عشر وهي مرحلة الانقسامات.

المرحلة الثالثة: من القرن الثالث عشر إلى غاية الخامس عشر وهي مرحلة الانقلابات والهزائم.

المرحلة الرابعة: انطلاقا من القرن الخامس عشر الميلادي وهي مرحلة الهيمنة التركية.

كما يضاف إلى هذا التقسيم الزمني على أساس أحداث سياسية تاريخية تقسيم جغرافي، وهذا لضرورة التعرف على أهم المدارس الفنية طالما أن الإمبراطورية الإسلامية قد تجاوزت حدود الأراضي العربية إلى فتح أراضي الفرس والهند وشمال إفريقيا وحتى إسبانيا وغيرها، فالمرحلة الأولى التي تبدأ من منتصف القرن السابع، انتشرت فيها الفتوحات الإسلامية للعالم القديم، وقد اعتنقت الشعوب الديانة الإسلامية من بلاد النهرين وإيران وثلثي بلدان المتوسط وسوريا ومصر وإفريقيا الشمالية وإسبانيا وبحر الروم، ووصلت الجيوش الإسلامية إلى غاية كاشقار بالصين الغربية وبواتيه بقلب فرنسا، أين كان الخليفة هو رمز سلطتها الروحية والزمنية، وبتعاقب السلالات على الخلافة من الأمويين ثم العباسيين، انتقل المركز السياسي والديني الإسلامي من المدينة إلى دمشق عاصمة الأمويين ثم بغداد عاصمة العباسيين[1]، عكست هذه العواصم الوحدة السياسية والدينية عند العرب والمسلمين ومراكز ومزدهرة للفن بالعالم الإسلامي، شهد خلالها عالمه الجغرافي غنى في مجاله الحضري والعمراني، أهمها إقامة المدن (البصرة والكوفة 638 . القيروان

[1] الرفاعي ، أنور: تاريخ الفن عند العرب والمسلمين. دار الفكر، دمشق، ط2، 1977م.. ص 38.

670 . بغداد 145) وبناء المساجد (مسجد الأمويين بدمشق 785 . مسجد ابن طولن بالقاهرة 876).

ومع بداية القرن العاشر تشهد الإمبراطورية الإسلامية بداية تفككها وتشكل أقطاب للحكم جديدة (منهم الأمويون بالأندلس والفاطميون بشمال إفريقيا)، إلا أن هذه المرحلة شهدت ازدهارا فنيا زاخرا بالمؤثرات الخارجية التي أضافت الكثير إلى أسلوبها فخرج من مجرد البحث والتقليد إلى أن يكون قائما بذاته، متجاوزا حدود محيطه البدائي ليشهد مع الشعوب الحضرية المعتنقة للإسلام ميلاد الفن العربي الإسلامي وواكب هذه الانقسامات السياسية التمايز الفني المحلي بكل منطقة فنجد أن الفن بإيران يختلف عن فن الفاطميين بمصر وعن فن المغرب وحتى إسبانيا، وتم في هذه الفترة تأسيس مدينة الزهراء وبناء جامع الأزهر (969م)

أدت الخلافات بين الفاطميين بالقاهرة ومن والاهم بتونس إلى اجتياح قبيلة بني هلال لمنطقة المغرب، مرحلة من الوهن والضعف وتوالي الدويلات من مرابطين وموحدين، لتنتهي بحدث حاسم وهو الاستيلاء على قرطبة من طرف المسيحيين 1236 م، لتحتدم هذه الخلافات إلى دخول المرحلة الثالثة التي دامت

ثلاثة قرون بداية من القرن الثالث عشر ميلادي، أين تحكم كبار موظفي البلاط في سلطة الخلفاء، ولقد استفادت القوى الخارجية المعادية من وهن الوحدة التي كانت عليها الدولة الإسلامية وانقسامها إلى مماليك ودويلات، فاضطهد المسلمون وتم الاستيلاء على الأراضي التي فتحوها بإسبانيا، وازدياد حركة الحملات الصليبية، إلا أن هذا الانقسام الذي عانته الإمبراطورية الإسلامية أدى مع بعض الأمراء إلى ظهور مراكز حضرية جديدة[1].

وتكون آخر مرحلة تلك التي شهدت أملا في استرجاع الوحدة الزائلة مع الهيمنة التركية على أيدي العثمانيين التي حمل الفن العربي الإسلامي طابعها على مدار أربعة قرون وتشهد لها بلاد المغرب في كل من الجزائر وتونس خاصة على ما خلفته من عمران شاهد ولا يفوتنا ذكر ما أبدعه أولاء في مجال العمارة الدينية وهي بناء المساجد بالقبب الكبيرة وكذلك المنارات ومن أهم ما شيد مسجد السلطان سليمان (1550–1556م) ومسجد رستم باشا (1561م) بإسطنبول وبناء قصر تاج محل بالهند (1631م)

1الدولتلي، عبد العزيز: مسجد قرطبة وقصر الحمراء. دار الجنوب للنشر، تونس، ط1، 1977م .. ص 38.

إن ما حققه الإسلام من اتساع للدولة كان نعمة على الإنتاج الفني عند العرب والمسلمين، فكان التصاهر والتزاوج بين السلالات والثقافات وكانت العلاقات الاقتصادية والسياسية، حتى وإن كانت كل إثنية تختلف عن غيرها في العادات والتقاليد والمعتقدات.

2/ المدارس وأساليبها:

إن النشاط الفني باعتباره إعمال للفكر وإنتاج للعقل البشري لقيم أخلاقية وفنية، فهذه القيم تحمل كما سبق وأن ذكرنا عند هيغل وحدة الشكل والمضمون، فإذا كان الشكل يعبر عن أسلوب معين يعكس في شكله وألوانه مخيال للجماعة، أما وحدة المضمون فهي التعبير الفلسفي عن حقيقية الوجود أين يحمل كل فنان مسلم نفس الفكرة الدينية للتوحيد، ولا يختلف عن أخيه إلا في الظروف التاريخية والمحلية التي نعتبرها متغيرات لدراسة المدارس وأساليبها الفنية المتأثران بعاملي الوقت والمكان، فمن الجانب الوقتي لا يمكن إنكار دور الظروف السياسية لكل فترة تاريخية خاصة وأن كل واحدة منها كانت تعرف انتقال الخلافة من سلالة لأخرى، قد طبع الفن بطابعها الذي يميزها عن غيرها، خاصة وأن كل عهد كان يشهد تحول مركز الخلافة من عاصمة

إلى أخرى فزاد من إشعاع المدن وازدهار عمرانها، ويقدم المستشرق جورج مارسيه انطباعه قائلا[1].

وكان لبعض المدارس دورها في انفتاح الحركات الفنية على بعضها البعض وبين مدرسة وأخرى ما يعيقها من حدود، إذ استفادت من العلاقة التجارية بين الدول الإسلامية وقوافل الحج وظهور الجامعات الكبرى، وإذ كان يتبادر إلى الذهن على أساس محور التاريخ السياسي لظهور الدولة العربية على عكس أوروبا أين كان على أساس محور الزمن، كظاهرة التراب المعماري في بناء المساجد دليل تاريخي يشهد على تراكم الطبوع الفنية[2].

فظهور المدارس تأثر بعاملين وهما الظروف التاريخية والسياسية والتمايز المحلي للمناطق، إلا أننا نحدد سيادة أسلوبين قد شاعا وهما الأسلوب السوري لدى المدرسة الأموية وأسلوب منطقة بلاد

---

[1]"Cette division dans le temps (ou chronologique), pourrait être complétée, ou même remplacée par une division dans l'espace. L'art musulman du Maroc à l'Inde, ou même à la Chine et la Malaisie, courrait desvariant dues aux traditions matérielles, selon les régions Georges Marçais l'art musulman, Ed.P.U.F, 2éme édition, Paris 1981, p 03.

[2]Titus Burckhardt, l'art de l'Islam, Ed sindibad, Paris 1985, P 14
« La succession de pouvoirs, laisse apparaître le phénomène de juxtaposition ou de superposition d'une variété de styles dans le temps et dans l'espace qui vient s'ajouter à l'héritage du pas.»

الرافدين لدى المدرسة العباسية، إضافة إلى مدارس أخرى صنفت وهي المدرسة الإسبانية . المغاربية والفارسية والمصرية والعثمانية والهندية.

تعتبر فترة خلافة الأمويين (660 – 750م) من الفترات الكبرى التي ازدهر فيها الفن، شد فيه انتباه الأمويين ما وجد من مباني دينية ضخمة شيدها البيزنطيون، فجعلت الأمويين يستدعون في بداية عهدهم لفنانين ومعماريين سوريين ومصريين لبناء المساجد وكان الاهتمام بالعمارة أكثر، فتم ترميم وتوسيع مساجد المدينة ومكة والبصرة والكوفة والفسطاط وبناء قبة الصخرة بفلسطين (691م)، وكذلك بناء القصور وهي مظهر من مظاهر الازدهار والثراء آنذاك، وبالتالي كان للفتوحات الإسلامية دور في إضافة عناصر معمارية جديدة إلى العمارة العربية أهمها المنارة والقبب والأقواس والأعمدة، وكذا استعمال كواد تساعد على الأبنية الضخمة كالحجارة والخشب وأعمدة الرخام، ... الخ، وبقي مع هذا الأمويين بالرغم من اندماجهم بحياة الحضر لجأوا إلى نمط معيشتهم بشبه الجزيرة فبقوا ملتزمين بالحفاظ على ولاءات القبائل والتمسك بعاداتهم القديمة من حب للصيد وقرض للشعر.

إن الفن الإسلامي وانطلاقا من القرن السابع يمثل أول مدرسة فنية خطت خطواتها الأولى معتمدة على ما أخذته من تقاليد فنية محلية للشعوب المفتوحة في نفس الوقت حافظت على معتقداتهم الدينية التي تتعارض ومع بعض الأشكال الفنية كالنحت الذي يذكر بعبادة الأصنام[1].

أما العهد العباسي، وعلى إثر انتقال مركز الخلافة إلى بغداد التي صارت قبلة العالم العربي والإسلامي، تشبع فن هذه الفترة بالمؤثرات الفنية للفرس وملوك الساسنيين وهذا للموقع الجغرافي القريب منها وكما كان عليه الحال ببلاد الشام، فإن العباسيين أولوا الاهتمام الأكبر للعمارة التي هي من أهم المجالات التي عرفت ازدهارها الفني آنذاك، ووظفت ببلاد الرافدين طرق جديدة للبناء تناسبت والبيئة الجغرافية والمناخية، واهتم العباسيون بتشييد المدن التي صارت لاحقا مبعثا للفكر والفنون نذكر منها بغداد (762 . 766 م) ومدينة سامراء (836 م).

نشطت حركة الترجمة والنقل عن بقية الحضارات كاليونانية والرومانية، فتأثر العرب بمؤثرات حضارية جديدة، وبلغ ذلكبأن

1عطية، عبود. جولة في عالم الفن. المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،ط1، ،1985، ص15

تأثرت بها الشعوب التي كانت تجاور الإمبراطورية الإسلامية آنذاك لاسيما الحركات الدينية كالأوجريون الذين يدينون بالمانوية، وما يلفت انتباهنا بخصوص المدرسة الفارسية هو الموقف المعارض لفن التصوير الجداري وتحريمه، فكان الحل الوسط هو الفصل بين الديني والدنيوي، وكان للعوامل الاجتماعية دورها إذ تم الفصل داخل الدور بين جناح الحريم والأجنحة المفتوحة من المحيط الخارجي، وكانت الصور الجدارية الفارسية المرجع، تمثل إحياء للتقاليد التي سادت قبل الإسلام في إيران وأواسط آسيا، أما المدرسة العثمانية فهي أحدث المدارس الفنية نشأة على إثر التوسع فترة الفتوحات إلى آسيا الصغرى (السيطرة على بروز في 1324 م ثم القسطنطينية 1453 م)، تأثرت في البداية بالأسلوب الفارسي السلجوقي ثم بالمؤثرات الفنية للفن البيزنطي على إثر سقوط القسطنطينية، إضافة إلى المدرسة الهندية التي ارتبطت بفترة حكم المغول طوال الثلاثة قرون بالهند (1526 . 1837 م)، أدى إلى نشأة أسلوب جديد، مزجت مدرسته بين عناصر فنية تقليدية للثقافة الهندية المحلية، وبين المؤثرات الحضارية الإسلامية للفرس، وانعكست في أهم مشيداتها

تاج محل بآخر (1630. 1648م) وجامع الجوهرة أو جامع الجمعة بدلهي[1].

أما المدرسة الفاطمية . أو كما يسميها البعض بالمدرسة المصرية . فقد اشتهرت بفن الزخرفة التي تعتبر من أهم الفنون المزدهرة تستعيض عن تصوير الأشخاص بالزخرفة الهندسية والتوريقية والخطية التي اشتهرت لدى الفنون التشكيلية على مادة الخشب وأن أول ما نلاحظه في فن التوريق الزخرفي هو أنه وليد فكرة محددة عن العالم والحياة، وعن الإنسان والله، وتستند هذه الفكرة إلى أن الله هو كنه هذا الوجود منه بدأ وإليه ينتهي، هو الأول والآخر والظاهر والباطن، ومن هذه النظرة اختلفت فنون الإسلام اختلافا بينا عن فنون الغرب، فبرعوا في أربعة أشكال وهي التوريق المتشابك أو الرقش الفن الإسلامي الذي تجتمع فيه الزخرفة العربية الأصلية ويستمد الفنان رقشة من الطبيعة بما تقدمه من ساق نبات مثلا أو ورقة ومن خياله وأحاسيسه ليكون شكلا زخرفيا يعتمد على التناسب الهندسي، وأخذ الرقش عن

1عطية، عبود. جولة في عالم الفن. المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،ط1، 1985، ص15

التقاليد بمصر لدى الأقباط الذين يجعلون من الخشب مادة للتزيين[1].

3/ العرب . المخيال والحضارة:

ارتبطت الأماكن المقدسة لدى العرب منذ جاهليتهم بما يمارسونه من طقوس عقائدية منذ أن أرسيا قواعد الكعبة إبراهيم وإسماعيل عليهما السلام، والتي صارت لاحقا قبلة مساجد المسلمين تعكس في لحظة واحدة معاني التوحيد لديهم، حتى وإن كانت لا تعبر إلا عن بناء بسيط لكن ما مثلته من مضمون رمزي سواء من ناحية الشكل أو الطقوس يكفي إلى اعتبارها النواة التي تحمل الفن والمقدس في الإسلام، وهي ليست من مقدساته فحسب، بل عمود فقري لأحد الأركان الخمسة من الإسلام وهي الحج وملتقى كل عقائد التوحيد العالمية التي تحمل نفس الحقيقة التاريخية والروحية[2].

---

[1]شلق ،علي: الفن والجمال . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1982، ص103

[2]Titus Burckhardt, l'art de l'Islam, Ed sindibad, Paris 1985, P 14
«Selon le coran, la Kaaba fut construite par Abraham et son

وكان رداء الكعبة الأسود يغير كل سنة عند العرب، عادت جبلت عليها العرب منذ القدم، وربما يلتقي الاعتقاد على كسائها مع الاعتقاد الروماني اللاتيني أيضا في أنها رمز يرتبط بالطهارة والتعفف، أما الحجر الأسود الموجود على الجدار الخارجي بالقرب من الزاوية الجنوبية الذي يعتبر ظاهرة جوية لأنه سقط من السماء ونعته الرسول . صلى الله عليه وسلم . بالحجر المقدس، إضافة إلى الرحبة وهي المساحة الدائرية الممتدة للحرم الشريف، هذه المقدسات هي بيت الله في الأرض تعرج إليه الملائكة كل يوم، وهي مركز العالم، وتمثل نقاطه الأربعة الجهات الأصلية أو أركان العالم[1].

يحمل كل مخيال فرد مسلم، فكرة أن الكعبة هي بيت الرحمان ومن هذا المنطلق يحج إليها كل سنة، إذ يقول تعالى: "وإذ جعلنا البيت مثابة للناس وأمنا واتخذوا من مقام إبراهيم

---

ms Ismaïl et c'est Abraham également qui aurait institué le pèlerinage annuel à ce sanctuaire. Centre et origine: ce sont là les deux faces d'une même réalité spirituelle ou bien, si l’ope veut, les deux options fondamentales de toute spiritualité »

1عبد الله ثاني قدور: فن الزخرفة الإسلامية ، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران ، ط1 ، 2000 م ، ص 96 .

مصلى وعهدنا إلى إبراهيم أن طهرا بيتي للطائفين والعاكفين والركع السجود"[1].

معتقدا في وحدانية الخالق ومؤمن به في أعماقه، ويعبر عنه خارجيا مظهرا إياه بما يمارسه من طقوس تسلم إلى هذا التوحيد، هذا المبنى المقدس الذي هو الطرف الأسفل للمحور الذي يشق طريقه من السماء إلى الأرض، كامتداد مستمر يجمع بين عالمين يتصل بهما الإنسان روحانيا ليلج إلى رأس هذا المحور أو سدرة المنتهى وهي عرش الرحمان.

مما يترك انطباعا في نفوسنا أمام الفن العربي الإسلامي وما يشدنا إليه من أصالة هو العناصر الفنية الجمالية التي يتميز بها، فالفن لم يتعارض مع الدين إلا فيما حرم بالنص، ونأخذ كمثال العمارة الإسلامية وما قدمته من عناصر معمارية جميلة في بناء المساجد كالمحراب والمنبر والمنارة، كلها عناصر تحمل مضامين روحية، فالمحراب هو بوابة تعين إلى جهة الكعبة للقيام عن الصلاة يؤرخ له إلى عهد الخليفة الأموي الوليد الذي أدخله على مسجدي المدينة ودمشق، ورمزيته التي تحمل مضمونا شموليا عرف عند الشعوب القديمة منذ القدم لاسيما الشرقية منها

---

[1] سورة البقرة، الآية 124.

الذي عني التجاء إلى الله ومأوى إليه، ويقول الله تعالى في سورة مريم: "واذكر في الكتاب مريم إذ انتبذت من أهلها مكانا شرقيا (15) فاتخذت من دونهم حجابا فأرسلنا إليها روحنا فتمثل لها بشرا سويا (16)" [1].ودليل وجود الوحدة الإلهية وفكرة الاعتقاد بوحدانية الله لدى المؤمنين قوله سبحانه في سورة النور: "الله نور السماوات والأرض"[2].

يشبه المحراب لدى الشعوب الشرقية القديمة المغارة أو مغارة العالم كما تسمى، تعني قبتها السماء ودعامتها اليمنى الأرض، واقتباس المعماري المسلم لمثل هذه الوحدات المعمارية هو محاولة لاختصار ما يحمله العلم الباطن للدين في عناصر رمزية يتعايش معها يوميا، أما المنبر أو كرسي الوعظ عند أهل الديانات المغايرة فهو يرتبط بمرجعية تاريخية متجسدة في مقام الرسول . صلى الله عليه وسلم . إذ كان مقامه هو مقام الوعظ والأمر بالمعروف وتسيير أمور المسلمين الدينية والدنيوية وكان على خطاه من بعده الخلفاء الراشدون، بقي هذا المقام يحمل هيبته حتى إلى العهود اللاحقة، لكن مع تغير حاصل يتمثل في

---

[1]سورة مريم، الآية 15-16.
[2]سورة النور، الآية 35.

توكيل هذه المهام إلى الأئمة وليس الخليفة وهذا منذ العهد الأموي، أما درجاته فيدل أحد المؤرخين عليها قائلا[1]:

إذا تساؤلنا هل من قداسة للفن في نظر الإسلام فأول ما يتبادر إلى الذهن أن الفن يكون مقدسا في ارتباطه بالرمز، وفي تلاوتنا لآيات الذكر الحكيم نجد ذكرا لعرش الرحمان، أيدي الرحمان وصفتا الجنة والنار، فتشكل بهذا صورة للعقل عن هذه الأمور التي نراها مادية في وجودنا وتذكيرا بالعالم الآخر، فالفن المقدس إذا لا يرتبط بالصورة بقدر ارتباطه بالتعبير الخارجي الصامت للحالة التأملية التي يجد الإنسان نفسه فيها أمام ذكر اللامرئي، فهو يختلف عن الفن الوضعي في كون كل إنسان قادر أن يكون الصورة الفردية لحالته التأملية، غير مجبر على أن يبث فكرة على صورة مقدمة مسبقا، وما الإجادة في استخدام الخطوط المتشابكة والمتلاقية في التوريق المتشابك . فن الرقش . سوى نزوع الفنان المسلم من النظر إلى المنظر الخارجي للإنسان

---

[11]Burckhardt, l'art de l'islam, opcit, p 137

« Le symbolisme du minbar qui correspond à la fois à l'échelle des mondes -échelle dont les degrés les plus espacés sont le monde corporel, le monde psychique et le monde des purs esprits- et au trône comme station

بالنظر إلى أعماقه واستهانه بالمادة أمام كنه الوجود الإلهي، فما تشابك الأوراق وتطاولها سوى إيمان ينعكس عن أن الخلود الحقيقي هو للروح والتطاول فيها من سيقان وأوراق نباتية ترمز إلى النفس البشرية المتطلعة إلى خالقها، وكذا كان للخط فيضه بالنبض على يد الفنان المسلم، إذ كان يحمل اشرف رسالة عن الله تعالى إلى نبيه الكريم يستجليها الناس مرسومة ومقروءة، وإذا كانت تلك رسالة الخط لهذا كان هذا التنسيق والتجميل يجمع بين جلالين، هذا الجلال السماوي وذلك الجلال الدنيوي، إن هذه النبضات الوجدانية التي ألقى بها الإسلام في روح الفنان المسلم والتي تكمن وراء كل عمل فني إسلامي هي التي جعلت الفن الزخرفي العربي يتألق في البلاد العربية والمستعربة، ويجتذب إليه الفنانين المسيحيين في مصر وسوريا وبيزنطة وصقلية وإسبانيا[1].

إلا أن فن المنمنمات لم يرتبط بمبدأ التحريم الذي يأخذ به الإسلام في مجال تصوير الكائنات، لأنه يعيق ترجمة النظرة التأملية على قاعدة فنية، وهذا نظرا لطبيعة الفقرة التي كانت عليها الفرس توجه شيعي يختلف في ذلك عن السنيين، ومن

---

[1]شلق ،علي: الفن والجمال . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1982، ص103

أشهر المنمنمات تلك التي عالجت مواضيع دينية كحادثة المعراج التي أرسي فيها المصور أفكارهالتي ترجع إلى الاعتقادات التي تؤمن بها هذه الطائفة[1].

وقد ارتبط كما رأينا تسمية المدارس الفنية في العالم الإسلامي والعربي بالحقب التاريخية للخلافة وانتقالها، وكذا برعاية الحكام العرب وما كان من اهتمامهم ببناء المساجد والجامعات والمشاريع العمرانية الكبرى التي استدعوا لها أصحاب الأعمال من بلدان أخرى، كذلك فإن سيادة الأسلوب الفني لمدرسة معينة استفاد من استتباب الأمر للسلطة المهيمنة والباسطة لنفوذها المتمثلة في الجماعات الإثنية . وهنا نقصد ما كان لدور العنصر غير العربي من التأثير كالعنصر التركي والمغولي والفارسي من جهة الشرق وقبائل البربر من جهة الغرب . وكان لبعضها دور في الارتقاء إلى السلطة معبرة عن أقليات سائدة سواء في المجال الطائفي كالفاطميين أو نخبة عسكرية أقلية كالترك في بداية عهدهم وظهور أول حاكم تركي هو أحمد

1عبد الله ثاني قدور: فن الزخرفة الإسلامية ، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران ، ط1 ، 2000 م ، ص 96 .

بن طولون حتى أن تسمية المدارس من فارسية أو هندية تركية تدل على العادات التي جلبتها شعوب آسيا الوسطى على أيدي السلاجقة إلى سوريا وحتى إيران وكذا بلاد الرافدين، ومن الواضح أن نجد للفن المتفتح على الإسلام دور في تحضر النوميديين بصفة عامة أي قبائل البدو خاصة الرحل منهم سواء كانوا من العرب الفاتحين أو من البربر، فامتلكت لغتا القول والصورة، فتحولت إليها وعنها ولم يكن حال العرب أو البربر بل كان حال قبائل المغول أيضا التي تحضرت وأسلمت بعد اجتياحها وهجومها على الدولة العباسية سواء في الحملة الأولى لجنكيرز خان أو الثانية مع تيمورلنك وإلى جهة المغرب، مع قبائل نوميدية أخرى وهي المرابطون القادمون من أقاصي الصحراء والموحدون من المناطق الجبلية للأطلس.

إن هذه الجماعات عبرت على مسار تاريخ الإسلام وعن النزوحات الديمغرافية والتي كانت أحيانا تزيد عليه إلى تصنيفها ضمن الاجتياحات السياسية والعسكرية للاستيلاء على مراكز الحكم التي تمثل مراكز اجتماعية حضرية، وهذا حال المغول إذ لمسوا ضعف الدولة العباسية ببغداد.

لقد صارت المنطقة الجغرافية التي تمثل العالم العربي والإسلامي لدى القبائل النوميدية مركزا يقدم نمطا جديدا من الحياة، يوفر للفرد استقرارية أكثر ويخفف عنه أعباء معيشته التي يسعى جاهدا فيها من توفير كلأ الماشية والذود عن أمنه، من جماعة ذات تنظيم إلى جماعة ذات تنظيم عضوي، يساعد فيه تقسيم العمل على تجاوز حدود الكد وراء نمط معيشي تقشفي إلا أن ما يستدعي انتباهنا في هذا المقام هو محو كل سلبية ارتبط بها البدو وإيجابية ارتبط بها الحضر بالعالم الإسلامي أو العالم كافة، بل النظر إلى هذين الطابعين بصفة أدى إلى ميلاد فن عربي إسلامي أصيل نجد فيه التعبير عن الحضارة العربية الإسلامية وكذا النظرة التصويرية للوجود والعالم وهذا ما جعله يختلف عن فن الروم وحضارة القوم أو فن الإغريق وحضارة الفكر والفلسفة والسياسة والأخلاق[1].

فكانت أهم خصائصه التجديد الذي قدمه إلى التصور الإسلامي للعالم والإنسان والوجود ككل ولهذا كان الاهتمام باللامرئي أكثر مثاله العناصر المعمارية في بناء المساجد (كالمحراب، المنبر، المنارة) وكذا ابتعاده كما سبق الذكر عن

---

[1] طالو، محي الدين : الفنون الزخرفية . دمشق ، دار دمشق ، ج1 ط1 ، 1994 ،ص23.

تصوير الكائنات الحية إلا أنه تم الاعتماد على بعض الفتاوى المحللة إذ يقول محمد عبده: "وبالجملة يغلب على ظني أن الشريعة الإسلامية أبعد أن تحرم وسيلة من أفضل وسائل العلم بعد التحقق أنه لا خطر منه على الدين لا من جهة العقيدة ولا من جهة العمل"[1].

إن تعدد المدارس الفنية واختلافها يعكس مظاهر التنوع لدى الجماعات الإثنية المعتنقة للإسلام، والتمازج الحضاري الذي حصل بينها المتضمن لنفس الفكرة وهي وحدانية والتوحيد وغذت تنوعه كل نمط يقدم نمطا معيشيا ذو خصائص سياسية واقتصادية متميزة عن الأخرى[2]، فيعبران بهذا عن شكلين مختلفين للاجتماع البشري وما الهجرات الديمغرافية إلى المناطق الحضرية إلا عامل على اعتناقها للديانة الإسلامية لاحقا وكذا التشبع بثقافتها ورعايتها للفنون والعلوم، وقد سبق الذكر أن الاستقرار أو عدمه من أهم ما يميز حياة البدو والحضر فإذا كان الإسلام قد سمح لهذه القبائل النازحة في أن تعتنق طريق التوحيد والايمان بالله الأحد، فإن ما قدمته لها المظاهر الحضرية لأهل

---

[1] هيام السيد: بعض خصائص الفنون (ولوج في 2005/02/25).

[2] عبد الله ثاني قدور: فن الزخرفة الإسلامية ، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران ، ط1 ، 2000 م ، ص 96 .

المدن جعلها تدخل التاريخ أو أصح تعبير أن الاستقرار الذي عاشه أهل الحضارة جعلهم يرتبطون بعنصر الزمن ويتعاملون معه أكثر، ومثال بسيط عن هذا فإن الزراعة كانت تسمح لهم بتقسيم الأوقات إلى أوقات البذر والفلح والحصاد وكذا البناء وأخذ العلم، فكان الارتباط بين الإنسان الحضري والوقت في حركة ديناميكية، أما البدو فلم يكن هناك معنى للوقت لأنهم عاشوا مستقلين عنه في حركة ساكنة عادتهم الدؤوب هي الترحال، وليس للوقت أية انعكاسية في مظاهر ثقافية أو جمالية، أي تاريخ زمني لدى البدو إلى غاية عزمها على اجتياح حدود الدولة الإسلامية شرقا وغربا للولوج إلى العالم الوقتي فصارت وكأنها عملية تحضر البدو.

إن اجتماع المضمون الروحي الذي حملته الديانة الإسلامية مع الأساليب الفنية التعبيرية التي عكست كل واحدة منها انتماء إلى حضارة مغايرة عن العناصر الفنية المحلية لكل منطقة وكذا مخيال الفنان الذي هو نتاج محيطه ونواة روحه، فمنه تنبثق الصورة.

4/ تواجد العنصر الخارجي:

يعتبر الفينيقيون من الأوائل الذين تواجدوا بشمال إفريقيا فاستقروا وأقاموا علاقات تبادل تجاري مع السكان الأصليين، تلاه التواجد الروماني بالمنطقة الغربية من الشمال ثم الاستيلاء على الجانب الشرقي من مقاطعة قسنطينة في 46 ق.م، ثم المنطقة الشمالية كاملة في 40 ق.م، وأخيرا توسعات الروم جنوبا خلال القرن الثالث الميلادي[1].

وكان أفراد الجيوش العسكرية النواة الأولى المشكلة للتجمعات السكانية . المدن . أطلق عليهم اسم الكولون الذين عملوا على خدمة الجيش الروماني وكذا استغلال الثروات المتوفرة، نقل معها مظاهر الحياة التي تحياها العاصمة روما، لاسيما الفنية منها بطبوعها الإغريقية والرومانية ولازالت إلى يومنا أقواس النصر شاهدة على تواجدها التاريخي، وكانت المدينة الرومانية بالجزائر تابعة وظيفيا للثكنات العسكرية والاهتمام بتشييدها بالأماكن الاستراتيجية والمأهولة بالسكان الأصليين وعبرت المظاهر الحياتية بها عن خصائص الحياة الاجتماعية لروما من منشآت عمومية، وكذا الاهتمام بالأشغال

1فروخ، مصطفى: الفن والحياة، دار العلم للملايين، بيروت ط1976،1م.، ص 96 .

العمومية كمد شبكات المياه وتعبيد الطرقات وبناء القناطر لتسهيل الاتصالات، ومع هذا التنوع المعماري نجد في منحوتات وفسيفساء الروم تصوير لشخصيات أسطورية وتأثر بالمظاهر الحياتية بروما من تصوير مشاهد صيد ودفن الأموات والألعاب الرياضية، غابت معها النظرة التأملية إلى الطبيعة الجديدة التي وطأتها قدماه، إلا أن النظرة الماركنتية كانت عائقا جعلت الروم يبتعدون عن الاحتكاك المباشر بهذه الطبيعة أو دراسة الأنثرويولوجية شعوبها أو حتى الاهتمام بتقاليدها فمثلا المنحوتات التجارية التي كانت تعمل بالجزائر ثم تعبر عن أصالة فنية بقدر إعادة إنتاج شخصيات سياسية وتاريخية لمجرد التذكار[1].

ومع منتصف القرن الثالث، صار التواجد الروماني مهددا بفعل تمردات الطبقة الوسطى من الوظائف الحكومية وكذا القبائل الجبلية والأزمات الفلاحية التي عرفتها البلاد، كلها ظروف مواتية للاجتياح الوندالي الذي خلف آثار معمارية، ارتبطت أكثر بالمجالين العسكري والديني الذي شهد وقتها ثورات شعبية

[1]فروخ، مصطفى: الفن والحياة، المرجع نفسه ص 98 .

وانقسامات طائفية أنهكت قوى الديانة المسيحية واستدعت مجيئ أوغسطين مصلحا وموحدا.

وقد طغى على الفن البيزنطي الشكل الهندسي لاسيما بمجال النحت على الخشب والفسيفساء التي كانت دعامة التصوير لمشاهد تاريخية إنجيلية وكذا صور رمزية للأفراد والحيوانات والنبات، متواجدة خصوصا في الأماكن الدينية كالكنائس الرئيسية « basilique ».

5/ دور الفتوحات الإسلامية:

استمرت القبائل البربرية بشمال إفريقيا تعبر عن تمردها على التواجد الخارجي بثوراتها وغاراتها المتواصلة، أنهكت قوة بيزنطة المتواجدة لكنها لم تكن العامل الوحيد بل كان لقدوم العرب الفاتحين سبيلا إلى دعم هذا الرفض، فكان السكان المحليون أكثر سلاسة معهم واعتنقوا الديانة الإسلامية، وانطلاقا من منتصف القرن السابع إلى نهاية القرن الخامس عشر، حفل تاريخ الجزائر بنشاط الحركات الدينية وتمرد بعض القبائل وكذا انهيار الدويلات التي عبرت عن أشكال من الوحدة السياسية والأخلاقية، فأسس الخوارج مملكتين بتيهرت وسجلماسة وخلف موسى بن نصير القائد عقبة بن نافع إلى فتح إسبانيا وقيام

المملكة الإدريسية بالمغرب الأقصى، ومع بداية القرن العاشر ظهرت الشيعة كحركة دينية وقوية أيضا تميزت بها بعض القبائل البدوية ككتامة وصنهاجة الذي واصل نفوذهم إلى مصر وتأسيس الدولة الفاطمية[1].

وفي سنة 1049 أدت القطيعة بين حاكم القيروان والفاطميين إلى زحف قبائل بني هلال وسليم من العرب على بلاد المغرب ونزوح قبائل بربرية جديدة من الصحراء وهم المرابطون بقيادة يوسف بن تاشفين ثم الموحدون وابن تومرت وانقسام هذه الأخيرة إلى حفصيين وزيانيين ومدنيين، تميزت هذه الممالك بثقافة فنية خالصة مزجت بين الثقافة المحلية المرتبطة مباشرة بحرفيتها وما أخذ من العرب الفاتحين، فكان الاهتمام بتشييد المدن التي عبرت عن مجموعات معمارية مزدهرة من بناء المساجد والقصور ونموذج عن هذا مدينة تلمسان التي تقدم معرفة واسعة عن الفن بالمغرب خلال القرن الثاني عشر والثالث عشر والرابع عشر.

لقد أدى انفتاح القبائل البربرية لاحقا على مظاهر الحضارة المدنية واتصالهم بالعرب إلى تحولهم النمطي في

---

[1] زكي، محمد حسن: فنون الإسلام. دار الرائد العربي، بيروت،ط1، 1981م.ص 98 .

المعيشة، في نفس الوقت الحفاظ على مظاهر من حياتهم الاجتماعية لا سيما الفنية منها المرتبطة بالحرفة من نحت الخشب والحلي والنسيج، وسيكون هذا التمازج بين العنصر المحلي والعربي علامة على ميلاد فن خالص بالجزائر.

ومن أهم ما تأثر به البربر من حياة الحضر هو العمارة بطبوعها العسكرية والدينية والمدنية، ارتبط الطابع الأول ببناء القلاع والحصون والبروج والقصبة . التي كانت تشيد في أماكن استراتيجية وكذا بناء الرباط الذي جمع الأفراد القادمين للجهاد، عرفت منطقة المغرب عامة بناء ما يسمى "بالمدرسة" أين درست علوم الدين والشريعة، وكان الطابع المعماري التزييني هو نفسه الذي شهدته الجزائر من اهتمام بتزيين المساجد والنحت على الخشب والفسيفساء، وفي خلال القرن السادس عشر تحدث تغييرات سياسية بشمال إفريقيا بمجيء الأتراك فتصبح الجزائر مركزا سياسيا وعسكريا واستراتيجيا، واهتم الأتراك إثر تواجدهم في الجزائر بتشييد العناصر المعمارية الدفاعية، وعكست العناصر الجمالية في بناء القصور من نحت على الرخام وزجاج ملون مدى رفاهية ومكانة صاحب الدار، واتخذ في بناء المساجد النموذج المعماري للكنيسة الكبيرة لجوستنيان إثر سقوط القسطنطينية في يد "محمد الثاني" نموذجا رسميا للبناء ومن

أشهر المساجد بالجزائر المسجد الكبير ومسجد سيدي رمضان ومسجد قدور باشا ومسجد كتشاوة[1].

مما تميزت به الفترة العثمانية بالجزائر هو ازدهار بعض الفنون الحرفية أهمها كما سبق الذكر النحت على الخشب وهذا لتميز العرب من في الصنعة لا سيما "الأرابيسك" أو فن الرقش الذي يوجد مرجعيته في التقاليد الإسلامية إلا أنه بقيت بعض المناطق التي لم تطأها أرجل الأتراك من سكنى وبعض القبائل محافظة على صفاء حرفتها المحلية وعلى سبيل الذكر لا الحصر منطقة القبائل الكبرى والتي لازالت إلى يومنا من صناعة الحلي الفضية والنسيج وصناعة الخزف، ولنا أن نتحدث بعد سنة 1830 عن تواجد خارجي جديد وهو الاحتلال الفرنسي وعلى إثر تمكنه من فرض سيطرته على بعض المناطق الجزائرية كلفت بعثاته العلمية بالتنقيب والدراسة حول الملفات والأثار القديمة الموجودة، في نفس الوقت الذي تدعي فيه فرنسا أن أرض الجزائر لم يعرف شعبا الحضارة واعتقد أن إتلاف ما وجد من آثار معمارية وتحويل المساجد إلى كنائس لدليل على تضليل حضاري وتاريخي ومحاولة تقنينيه لفرض نظريتها وفي كتاب الفن

---

[1] لعرج، عبد العزيز محمود: الزليج في العمارة الإسلامية بالجزائر في العصر التركي.المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،ط1، 1990م..ص 112 .

بالجزائر لجورج مارسيه يتلخص المضمون في أن ما عرف من حضارة بالجزائر كان مستقلا آتيا من الخارج لم يعرفه السكان المحليون، لكن نقيض هذه الفكرة في نفس الكتاب عند قول جورج ما رسيه.

(..وتكيفا منها مع طبيعة الإقليم والمناخ بالجزائر أخذت فرنسا بعناصر معمارية محلية على طراز المباني بالجزائر أو تحويل البعض منها إلى إقامة أوربية وعرفت التبليط بالرخام لما له من دور في تبريد أجواء الدير الداخلية وتنظيفها خاصة وأن مناطق من الجزائر معروفة بشدة حرارتها...)

وصارت الحرف التقليدية بالجزائر تقدم مصدرا ماليا مربحا للكولون لاسيما صناعة السجاد والتطريز، فأنشأت ورشات صغيرة تستجمع النساء الجزائريات التي كن يمارسن هذه الحرف بالمنازل، فيكون عوز العائلة الجزائرية فرصة لإدرار دخل وفير وترويجها لتجارة ازدهرت بفضل حرف صار يعتبرها الكولون حرفا صناعية منتجة.

6/ سوسيولوجية العمارة بالجزائر:

اعتبر البناء قديما ثقافة طبيعية وتربوية تلن للفرد منذ صغره يكتسبها بالنظر والممارسة، ومع التنوع الجغرافي

والديمغرافي للجزائر فإن البيئة المحلية تقدم فقط ما يتوفر في محيطها من مواد وسائل تحور إلى منافع إنسانية وبنائية[1]، ففي الأوراس كان البناء بالحجارة وفي الصحراء كان بالطوب فقدمت كل بيئة بهذا نموذجا خالصا بعيدا عن المؤثرات الخارجية وكذا مظهرها ينفي اي تمايز اجتماعي او طبي، فتعكس طبيعة البناء والمواد المستخدمة طبيعة الإقليم أولا ثم التقاليد المعيشية لمنطقة وجغرافيتها وكذا فكر الإنسان ويده.

ومع التطور التدريجي للنقل تمكن الأفراد من استجلاب مواد خارجية إلى منطقهم وكذا التعرف على نمط حياة النصر الخارجي المتواجد سواء أكان فاتحا أو مستعمرا، ويؤكد واحد من المستشرقين الذين اختصوا بدراسة العمارة القديم بالجزائر، le Corbusier في أن منطقة وادي مزاب نموذج استنتج منه وجود علاقة ضيقة بين فلسفة الإنسان الأخلاقية ونمط حياته وهي العلاقة المعمارية المتجانسة البادية للعيان، أما القصبة فهي نموذج قدم حلا لمشكل معماري وحضاري قديم، فمن الجانب الأول، فمنازل القصبة تظم بواجهاتها نوافذ صغيرة تكفي حاجة

---

[1] وهو ما اصطلح على تسميته بالمقياس الإنساني لدى العمار وفي ذات الوقت يعتبر حلا معماريا للسكن وللإنسان في آن واحد مع مراعاة الاحتفاظ بالمقومات التراثية للمنطقة"
محمد الطيب عقاب: القصر الأثري تاغيت، حوليات المتحف الوطني للثار القديمة (الجزائر)، عدد 05، سنو 2005، ص 93.

النظر دون تجاوزه إلى حد الفضول ومن الجانب الثاني فطرقاتها الضيقة قد سمحت للراجلين باتقاء مواصلات النقل وعرقلتها والابتعاد عن ضوضاء الخارج، فهذه الظاهرة المعمارية المصغرة وكونها تقدم طابعا معماريا محليا وأصيلا، فإن المجلس البلدي فترة الاستعمار الفرنسي أصدر توقيفا لهذا البناء المتزايد.

واعتبارا لطبيعة المنطقة وتأثيرها كعنصر خارجي على الفرد الجزائري، لم يكن الاهتمام بمدى جمالية وتزيين المنزل بقدر ما يقدمه ن نفع ووظيفة، وكان لمجيئ الحركات الدينية ونزوحها إلى شمال إفريقيا دور في ظهور مدن جديدة سكنها العرب والبربر معا، أشهرها حركة الخوارج المؤسسة لمدينة تيهرت والدور التاريخي لحملتي بني سليم وبني هلال في نزوح الرستميين لاحقا من تيهرت إلى ورقلة وبالضبط بمنطقة "إسدراتن" ونزوح الحماديين إلى منطقة عشير وإلى قلعة بني حماد وبوجي، فكان الاستقرار بهذه المناطق عاملا على إعمارها بأسلوب محلي وأصيل.

ومن بين المناطق التي تجمع إلى يومنا بين العمارة والتاريخ والطبيعة الجغرافية لمنطقة "وادي مزاب"، إذ ربط الإنسان فيها بين بيئته والمجتمع فكان سلوكه الذي يقتضيه محيطه البيئي

هو نفسه الدور الاجتماعي الذي يؤديه إلى جانب أقرانه في توفير الطمأنينة والأمن، منطقة تتميز بتربة رملية جعلت الاهتمام أكثر بمجال الري للحفاظ على بعض النخيل واتقاء للجفاف، فكان الاهتمام بشق السدود وحفر الآبار وبناء القنوات، ويروي أحد الدارسين للمنطقة تبيانا لأهمية الماء بهذه المنطقة، أن المشرف على ري البساتين يحلف على أن يكون عادلا في توزيعه للمياه.

وبمنطقة "بني يزقن" بني أشهر خزان للمياه هو مثال للتعاون الآلي آنذاك بين أفراد الجماعة القادرين والمسؤولين عن شؤونها من بناء للمساجد والقلاع وينم أيضا عن ذكاء فطري لسكانه المحليين في اعتبار البيئة هي نفسها المصدر الأول لمعالجة الإطار العام لمتطلبات السكن فكان الخزان مصدر الماء وطريقا للسير وقطع الوادي، امتدت عل قسمه الطولي مجموعة من الحجارة الكبيرة المتموضعة لغرضين: الأول حتى تكون مانع لمرور الفضلات من حطام أي غيره، وثانيهما علامة قياس اتخذت للاستدلال بها، فإن كان الماء تجاوز عددا معينا من الحجارة . إلى خمسة عشر أو عشرين . فهي نذير خطر للسكان ولهذا كان بناء المنازل يأخذ أسلوب القلاع والمحميات في تشييدها، فالمنطقة عرفت بزوابعها الرملية وفيضاناتها إضافة إلى درجة الرقابة التي كانت تفرض على الحريم داخل المنازل.

وكما سبق الذكر، فمنطقة وادي مزاب من المناطق التي ارتبط عمرانها بأصول تاريخية ذات مرجعية دينية فنجد مجتمعها محافظا متمسكا بعاداته وتقاليده ارتباطا وثيقا، فطريقة البناء وبساطته ترمز إلى صفاء الذهن والزهد في الحياة والتقشف عن ملذاتها، فما يهم القاطنين بالصحراء هو التنقيب عن المياه واتقاء العواصف والريح وحرارة الشمس، وقد كان سكان هذه المناطق محل اهتمام للدارسين كون إقليمها ومناخها لا طاقة للإنسان بهما، وصيغت أول فرضية في أن سكان الجنوب كانوا من أهالي المهاجرين والقبائل المسالمة، والعوامل المناخية القاسية للصحراء هي عامل ساعدهم على اتقاء شر العدوان الخارجي، فكان الأمن وانعدام لأي تمايز بين أفراد الجماعة الواحدة.

فقسوة المناخ تطلبت منهم التعاون الآلي فهو إذن فرض عين على كل واحد من أفراد الجماعة ومنطقة سوف مثال على اضطرار السكان في غالب الأحيان إلى الترحال من منطقة لأخرى نظرا لملوحة المياه وبالتالي عدم التمكن من سقي الأرض، أما من الجانب الحضري فنجد مع بساطة المعاش تنظيما لمراكزها الاجتماعية فكانت من جهة الجنوب من القرية تزن بها الطرقات التي تسمح بالتنقل والتبادل التجاري وإقامة الأسواق، أما الجهة

الشمالية فتخصص لبناء المنازل، فطبيعة هذه المجتمعات تدل على أنها لا تزال في درجتها الدنيا من تقسيم الحال.

وبمناطق جبلية من الجزائر كالأوراس تشتهر عمارة "مدراسن" وهي من المنازل التي تبنى بشكل متصاف تتوافق وسكنى الجبال، تجنب السكان أي خطر خارجي يهددهم حتى الطبيعية ومنطقة القبائل الكبرى والصغرى اللتان يفصل بينهما وادي الصمام التي تشتهر بزراعة متقشفة وبإنتاج الزيتون والتين، ومنطقة جرجرة التي تصل جبالها إلى 2300 متر، سكانها يقطنون قمم الجبال وتعد من المناطق التي عرفت أقدم تواجد للإنسان، ومما يلفت الانتباه في سوسيولوجية العمران الحضري بالجزائر أن الإنسان يفكر قبلا في آلية تمكنه من اتقاء لأي خطر قد يلحقه، إما بالابتعاد أو التوغل في أقاصي الصحراء أو سكنى الأعالي من قمم الجبال، فهو دوما يبحث عن استراتيجية الموقع الدفاعية ومدى توفيرها لعامل الأمن قبل أن يفكر في أسلوب البناء وطريقته، نذكر من هذه المدن الصغيرة حاليا سور الغزلان، البويرة، دلس، جيجل وجميلة، تعكس طريقة عمرانها الطابع الجبلي المتأثر بنمط العيش آنذاك أوله النظام الأبوي الذي يؤثر على تركيب القرية، فالانتماء هو باسم العرش الذي يعني في المفهوم الحضري مساحة مركزية تحيط بها مجموعة من المساكن التي تجمع نفس العائلة أولادا وأحفادا،

ومن يقيم تحت إمرتهم من الخدم وشيخ الجماعة هو الأب الأكبر لهذه العائلة، فالانتماء إذا هو "أولاد فلان".

ومع تكاثف التواجد السكاني يتم بناء المسجد وتخصيص مكان محدد وقريب لاجتماعات المجلس أو "الجماعة" فتصير هاتين المؤسستين الوظيفيتين من النقاط الحيوية والاجتماعية للقرية لاحقا، ويكون الاجتماع لمجموع السلطات الأبوية في مناسبات تتوافق مع العرف لمناقشة شؤون القرية أهمها قضايا الخلافات بين العوائل والمصاهرة والزواج، وكذا منبرا لمناقشات فكرية وهذا ما يميز منطقة القبائل عن غيرها، فهي تتميز بالموقع الجغرافي . البناء على القمم . والتموضع المتراص للمساكن على شكل وحدات تخضع لسلة أبوية . عروش . المجلس . الجماعة والأسلوب الحضاري الذي يعكس شخصية السكان المحليين.

أما الحرف الفنية فكانت من نصيب المرأة الماكثة بالبيت، أهمها الخزف الذي يعكس بأشكاله الجمالية الهندسية ذوق المرأة بالقبائل على غرار مناطق أخرى، نجد كذلك التزيين الجداري الذي يحمل أشكال هندسية ورموز ترجع إلى الفترة القديمة مضمونه هو حكر لربة البيت فقط وعلى أكثر تقدير فالمرأة كانت تؤرخ لعائلتها.

الفصل الثاني

دراسة وصفية نسقية لعينة من اللوحات المختارة

1. الوضعية التاريخية للجزائر 1896 . 1975
2. السيرة الذاتية لمحمد راسم
3. دراسة وصفية لعينة من لوحات محمد راسم
4. الرسائل البصرية ونسقها العلوي

1. الوضعية التاريخية للجزائر 1896 . 1975

تأزمت العلاقة بين فرنسا والجزائر سنة 1826، انتهت بالاحتلال الفرنسي للبلاد بتاريخ 05 جويلية 1830، واجه أثناءها التواجد الفرنسي مقاومات شعبية تاريخية أشهرها مقاومة الأمير عبدالقادر، المقراني وبوعمامة، وفي سنة 1848 تم الإعلان عن الجزائر أرض فرنسية مقسمة إلى ثلاث مقاطعات، رافق هذا التصريح التاريخي هجرة الفرنسيين وكذا الأوربيين إلى أرض الجزائر لاستغلال خيراتها وبالتالي تنمية اقتصاد تابع لاقتصاد فرنسا.

هذا التواجد لمجتمعين مختلفين في الشروط السياسية والاجتماعية سيؤدي منذ سنوات الثلاثينات إلى الإحساس بالتمايز "الوطنية الجزائرية"، والذي سيعبر عنها بتيارات مختلفة، وسيزيد من تبلورها ما عرفه العالم من أحداث عالمية لا سيما منها الحرب العالمية الثانية.

1. 1.الوضع الثقافي وعوامل الإحياء الفكري:

كانت من أهم السياسات التي انتهجتها فرنسا في الجزائر هو فكرة الإدماج ممهدة لها بالعمل على محو الثقافة والشخصية

الجزائرية، مركزة على غلق مؤسسات الثقافة والتعليمية وفرض قوانين صارمة بشأنها لا سيما برامج التعليم الذي ألغت منه آيات تفسير القرآن، خاصة التي تدعوا إلى التحرر ومقاومة الاستبداد، وكذا دراسة تاريخ الجزائر والعالم العربي الإسلامي، بالمقابل وظفت جهودها على نشر اللغة الفرنسية والحضارة الغربية بالمدارس الفرنسية وكذلك مدارس تبشيرية التي لعبت دورا كبيرا لأنها كانت تعمل على جلب الفئات الأكثر بؤسا والأقل وعيا في المجتمع.

ومن ناحية أخرى عملت فرنسا بمبدأ الإمبراطورية الرومانية "فرق تسد"، مستفيدين من تنوع الإثنيات بالجزائر بإحيائها للثغرات العشائرية وكسب أعوان من رجال الطرق والزوايا، والذين كان لهم دور في تعطيل الفكر الإسلامي وتظليل المجتمع بالبدع والخرافات فكان ينظر إلى الطرق (المرابطية) بأنها استعمار ثاني للمجتمع الجزائري.

فكانت الحياة الاجتماعية أهم عامل لمن كانوا الرواد الأوائل الذين تنبهوا إلى الحالة الفكرية التي بلغها المجتمع ولا مناص إلا بالدعوة إلى الإصلاح، أين كان للمشرق العربي بما عرفه من نهضة . وصلت إلى المغرب عن طريق الاتصال بين القطبين أثر

في نمو حركة الإصلاح بالجزائر وانعكس هذا الاتصال الثقافي والفكري في مظاهر مختلفة.

ظهرت بوادر الحركة الفكرية على يد فقهاء أمثال عبدالقادر المجاوي ومحمد أبي شنب إلا أنها عرفت كسبها الحقيقي على يد الإمام عبدالحميد بن باديس الذي عرف صراعا فكريا خصبا لأنه كان يحارب أسطورة الجزائر الفرنسية.

إن أفكار ابن باديس والترحيب الذي لاقته في أوساط المثقفين وعلماء الدين جعل المناصرين يلتفون حوله، ويؤسسون نادي الترقي بالعاصمة، والذي دل على وجود صدى لدعوة ابن باديس وكذا ميلاد الفكر بالجزائر من جديد في فترة زمنية تعاني فيها الجزائر أوضاع استعمارية، وكان الدفع أكثر بتكوين لجان تحضيرية مهدت لإنشاء جمعية علماء المسلمين الجزائريين والتي تأسست رسميا عام 1931 وانتخب عبدالحميد بن باديس رئيسا لها.

ذكرت جمعية العلماء المسلمين في قانونها الأساسي لا سيما الفصل الأول بأنها "جمعية إرشادية تهذيبية" وفي الفصل الثالث "لا يسوغ لهذه الجمعية بأي حال من الأحوال أن تتدخل في المسائل السياسية"، وفي الفصل الرابع أن "القصد من هذه الجمعية

هو محاربة الآفات الاجتماعية ..." وفي أصولها للدعوى كان الإسلام هو نبراسها، أكدت به بعد الإعلان عن أنه دين البشرية وأنه يدعوا للإخاء بين المسلمين وبين البشر عامة وأنه يساوي بين الأجناس في الكرامة والحقوق وأنه يحترم أهل الديانات وديانتهم المغايرة ويحرم الاستعباد والجبروت ويجعل الحكم شوريا.

انطلاقا من هذه المقتطفات نتبين تلك النبرة الوطنية ذات النزعة السياسية التي تختفي وراء الكلمات، فبالرغم من نص المادة الأولى من دستور العلماء على أن "الجمعية لن تتدخل في الشؤون السياسية بأي حال" إلا أنها عارضت فكرة تجنيس وإدماج الجزائريين في المجتمع الفرنسي الأوربي، وأمام الرفض الذي كان متوقعا من الجزائريين كان التجنيس للأفراد الطامعين والذي يعني إنكار للمقام الشخصي، صارت المواقف الوطنية للجمعية تقارب الحقل السياسي للقوى الفاعلة آنذاك، فاهتمام الجمعية بالمؤسسة التعليمية كان يهدف فيما يهدف إليه إلى تلقين الجزائريين لثوابتهم الأساسية وهي الجزائر وطني والإسلام ديني والعربية لغتي، وهذا ليمنع من تعليق فرنسا صحف الجمعية أو مراقبة نشاطها، لأن الجمعية وإن لم تكن أعلنت بصريح العبارة أنها ذات توجه سياسي واكتفت بالإصلاح الاجتماعي، فهذا الإصلاح هو بحد ذاته نهضة

للفكر الجزائري واستيقاظ للوعي بالأنا الوطني لدى فئات المجتمع الجزائري.

إن مواقف الجمعية إزاء الإدماج كمخطط سياسي لا يعني أن الجمعية كانت مسيسة وإنما الكفاح الذي عرفته الجزائر على مر فتراتها التاريخية الاستعمارية اتخذ مظاهر مختلفة ثقافية بما فيها الفن والأدب، فكرية، إصلاحية، سياسية وعسكرية، وكل هذا يندرج ضمن الكفاح الوطني، فجمعية العلماء كانت تسعى تحت شعار الحركة الوطنية إلى إعلان وجود جماعة متمايزة ثقافيا عن جماعة المعمرين آنذاك، بمعنى تجسد فكرة الاستقلال دون الجهر بها أمام فرنسا، وثانيا أن الجمعية قد ساهمت بدور إيجابي في تكوين الوعي الوطني لدى الجماهير، هذا الوعي الذي خدم الحركة الوطنية التي كانت تتعامل مع المجتمع السياسي، بينما كانت الجمعية توجه جهودها إلى الأمة الجزائرية، يعني بأن حركة الإصلاح الفكري كانت تخدم أهدافها وتمهد السبيل إلى التغييرات الجديدة والقوى الجديدة التي ستظهر على الساحة الوطنية الجزائرية لا سيما السياسية أولا التي ستوجه كفاحها إلى المجتمع السياسي الفرنسي.

1. 2. النشاط الثوري المسلح:

ظهرت بوادر الكفاح السياسي قبيل الحرب العالمية الأولى وتبلور في فترة ما بين الحربين العالميتين باتجاهين هما الإدماجي والاستقلالي، وتعتبر كتلة المنتخبين الجزائريين التي كونها الأمير خالد أول تنظيم طالب بمساواة الجزائريين بالفرنسيين في الحقوق كخطوة أولى نحو الإدماج الذي تطور تحت ظلال "فيدرالية المنتخبين المسلمين الجزائريين" برئاسة بن جلول، أين كان فرحات عباس عضوا فعالا. طالبت الفدرالية بإدماج المجتمع الجزائري والمساواة غير أن هذه الفكرة لم تحظ بتأييد شعبي، أما فرحات عباس فسيؤسس في السنوات الأخيرة من الحرب العالمية الثانية "حزب أصدقاء البيان" طالب بدولة جزائرية مستقلة ذاتيا، ذات دستور والتي سيعاد تشكيلها تحت اسم "الاتحاد الديمقراطي لأنصار البيان".

هذا ما كان عن الاتجاه الإدماجي بالمختصر، أما الاتجاه الاستقلالي فقد عرف تطورا للحركة الوطنية في خضم اتجاهاته، إذ كان رمزه إلى غاية 1954: المرجعية التاريخية المتمثلة في شخص مصالي الحاج الذي طالب منذ الوهلة الأولى بمؤتمر بروكسل سنة 1927 بمناسبة إحياء الشيوعية العالمية باستقلال الجزائر ومغادرة

قوات الاحتلال الفرنسي بصفته ممثلا لنجم شمال إفريقيا الذي تأسس بفرنسا، وكانت غايته الدفاع عن مصالح العمال المغربية الذين يعملون هناك، إن ظهور هذا الموقف ربما يبدوا راديكاليا بالنسبة للتواجد الاستعماري في الجزائر خاصة، يرجع إلى إمكانية تكتل العمال للمطالبة بحقوقهم مستفيدين من الأجواء السياسية والتشريع الفرنسي الذي يسمح بالتجمعات السياسية، في حين أن قانون الأهالي بالجزائر كان يحظر أي تعبير سياسي صريح، إلا أن هذا لم يعن الحل النهائي لنجم شمال إفريقيا عام 1937، لأنه سيحيى تحت ظل حزب الشعب الجزائري الذي يؤسسه مصالي الحاج ومناصروه في الجزائر والذي سيحل أيضا ويتم اعتقال أبرز مناضليه، غير أن حكومة ديغول المؤقتة آنذاك وعلى إثر عفوها عن المعتقلين السياسيين تم إعادة تأسيس حزب الشعب سنة 1947 تحت اسم جديد "حركة الانتصار للحريات الديمقراطية.

كان الخلاف الحاد بين استراتيجية العمل العسكري واستراتيجية العمل السياسي من العوامل المباشرة والرئيسية التي هددت بزوال حزب الشعب، مما أدى في مؤتمر 1947 إلى تشكيل المنظمة الخاصة التي عملت بسرية للتحضير للعمل العسكري، وفي شهر مارس من سنة 1954، سيقرر من يؤمنون بالعمل العسكري بتأسيس اللجنة الثورية للوحدة والعمل منادية بتوحيد جهود

الميصاليين والمركزيين تحت لواء جبهة التحرير الوطني، ويكون الانطلاق من هدف رئيسي وهو تحقيق دولة جزائرية ذات سيادة، إلا أن هذه الأخيرة أكدت على مصداقية نيتها وإرادتها في مقاومة فرنسا بقوة السلاح أمام الجماهير الحالمة بالاستقلال لتؤسس جيش التحرير الوطني، ولم تهمل جبهة التحرير الجانب الدبلوماسي من القضية الجزائرية وضرورة تدويلها عالميا، فشكلت وفدا خارجيا أقام بالقاهرة.

وكان الإعلان الصريح في بيان اندلاع ثورة أول نوفمبر 1954، الذي أذيع بالقاهرة بأن جبهة التحرير هدفها هو دولة جزائرية ذات سيادة، ديمقراطية واجتماعية في إطار المبادئ الإسلامية، عمت الثورة على إثر هذا، مناطق مختلفة بالجزائر كانت تحدد من خلال عملياتها العسكرية أهداف فرنسية، اعتقدت السلطات الفرنسية . كما صرحت . بأنها حرب عصابات أو الخارجين عن القانون إلا أنها أعلنت فيما بعد حالة الطوارئ، وفي عام 1956، ينعقد مؤتمر الصومام بسرية تامة، كانت أهم قراراته الصادرة هو تشكيل لجنة التنسيق والتنفيذ والمجلس الوطني للثورة الجزائرية الذي كان بمثابة برلمان لجبهة التحرير، وفي 13 ماي 1958 عرفت الجزائر أحداث سياسية على يد المعمرين عكس تمسك فكرة الجزائر فرنسية، وهددوا بالقيام بأعمال عنف إزاء

السلطات المركزية بباريس، رافقها ظهور ديغول على الساحة السياسية الفرنسية، انتخب الجنرال ديغول في 21 ديسمبر 1958 رئيسا للجمهورية وعين في 08 جانفي 1959.

إن اقتناع ديغول بحتمية استقلال الجزائر أدى إلى فتح مفاوضات انتهت بإمضاء اتفاقية إيفيان في 18 مارس 1962 ومن ثم وقف إطلاق النار.

إن ما يمكن لحظه في سياسة ديغول في أنها اتجهت في بدايتها الأولى إلى إلحاق الجزائر بفرنسا وإشراك الجزائريين في الاستفتاء فكانت سياسة مزدوجة تسعى من جهة إلى تعزيزي الجانب العسكري بالجزائر ومن جهة ترويج لمشروعات اقتصادية واجتماعية لتحسين الظروف المعيشية للجزائريين، كان أهمها مشروع قسنطينة الممتد على فترة خمس سنوات من 1959 إلى 1963، كان رد فعل الثورة الجزائرية عليه مزدوجا سواء داخل الجزائر بمقاومته. باعتباره لا يخدم مصلحة الجزائريين في المطالبة بالاستقلال، نظم على إثرها ضباط فرنسيون في انقلاب 22 أفريل 1961.

أما في المجال الخارجي فشكلت الحكومة المؤقتة الجزائرية في تاريخ 19 سبتمبر 1958 بالقاهرة، وإعلان الحكومة عن قبولها

لمبدأ تقرير المصير والتفاوض مع فرنسا، لتدخل في مفاوضات، أين اعترفت فرنسا باستقلال الجزائر في 03 جويلية 1962.

1. 3. الوطنية والجماعة السياسية:

ضمنت الحركة الوطنية بالجزائر فترة التواجد الفرنسي تيارات حملة إيديولوجية وتصورات متباينة عن مستقبل الجزائر والاستعمار الفرنسي، كما كان كل تيار يحاول احتواء التيارات الأخرى لتشكيل حركة وطنية تجمع كل طبقات المجتمع، وتقوم على برنامج سياسي واحد، هذا ما جعل من أهم سياسات فرنسا تفريق الجماعة السياسية الموجودة آنذاك التي تمثل حركتها الوطنية وهي تسمية جبهة التحرير الوطني بالجبهة مثال تاريخي نلمحه منذ الوهلة الأولى من تسمية "جبهة" التي تجاوزت معنى الحزب الذي يعني في مفهومه التقليدي والغربي بأنه للتسيير السياسي لفئة أو فئات اجتماعية، أين تكون المصالح المدافع عنها اقتصادية بالدرجة الأولى على المستوى الوطني، فجبهة التحرير جمعت بين مفهوم الحزب، ولكن انطلاقا من مصالح سياسية أيضا في إعلان رغبتها عن ضم كل الفئات الاجتماعية للمجتمع وبين مفهوم الجبهة إلى إلحاق كل التيارات السياسية التي كانت تطفو على الساحة

الوطنية، فواصلت إذا على درب جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، في أنها أكثر من تبنيها للحركة الوطنية الجزائرية وفي شموليتها وجعلها حركة وطنية ثورية كما أعلن عليها البيان، إلى تكفلها بتحقيق إرادة الشعب الجزائري السكان الأصليون المطبق عليهم قانون الأهالي بكل قساوة.

فكان النداء في البيان إلى الشعب الجزائري ثم على التيارات الموجودة على الساحة الوطنية حتى تجتمع على موقف واحد وهو الاستقلال.

في خضم الشروط السياسية الدولية التي يعرفها هذا العصر، كل جماعة سياسية تصل درجة الوعي بتميزها "خصوصيتها"، تسعى إلى الاستقلال والاعتراف بها دوليا، وما عرفته الجزائر أثناء الكفاح وما صرحت به في بيان أول نوفمبر، مهد فيما بعد إلى تشكل معالم الدول الجزائرية المستقلة، وكذا نظامها السياسي اللذان يرتبطان بالمجتمع وهذا ما يتجلى في الصفتين ديمقراطية وشعبية، حتى أن طبيعة النظام تتغذى من إعادة الإنتاج المستمدة لإيديولوجيا المجتمع ومصالحه الطبقية، وهذا يعني أن سلطة الدولة لم تعرف ممثلين جدد عن الطبقات الاجتماعية لأنها بقيت تضم عناصر ذات مرجعية تاريخية في

إطار حركة التحرير، في نفس الوقت تأسست الدولة الجزائرية بعيدا عن الضغوطات السياسية للمجتمع المدني، كانت فيها الفترة الممتدة من 1962 إلى غاية 1967 مرحلة تثبيت للسلطة، وعادة تكون للطبقة السياسية انطلاقا من الخلافات التي عرضت بين الزعماء التاريخيين "باعتبارهم مرجعية أصلية لأول نوفمبر 1954، كذلك تركيزها على تحقيق طموحات الشعب وحفظ وحدة التراب الوطني الذي كان مهددا من طرف المغرب الأقصى غربا وانشقاقات جبهة القوى الاشتراكية بالقبائل مما بلورة فكرة تأميم الأراضي الجزائرية.

وهذا ما يعني تطورا في الفكر السياسي للإيديولوجيا الوطنية التي برهنت على أنها إيديولوجيا مرنة تتأثر بالأحداث الخارجية، إلا أنه مازالت تعاني من جمود الرأي العام الذي ينبع من عدم وجود تيارات بارزة على الساحة الوطنية، حتى وإن وجد رأي عام معارض فسوف ينظر إليه لا من جانب الحريات العامة وإنما باعتباره معارضة لسلطة النظام السياسي، إن هذه السلطة في طبيعتها من تنفيذية وتشريعية وقضائية، جعلت النواب الأوائل للمجلس الوطني يتساءلون حول مكانة هذا المجلس داخل النظام التأسيسي وكيف طبيعة العلاقات بينه وبين الحكومة أو حتى حزب

جبهة التحرير الوطني، وهذا لما يمكن أن يكون تنفيذيا ولما يمكن أن يكون قضائيا، فكانت المادة 24 من الدستور:

« Le FLN définit la politique de la nation et inspire l'action de l'ETAT »

في 19 جوان 1965، تشهد الجزائر حدثا سياسيا أطلق عليه التصحيح الثوري، أعطي خلاله هواري بومدين رئاسة الجمهورية، الذي سيجعل خلال سدة حكمه من دعامة الجهاز الإداري أداة للنمو الاقتصادي.

عرفت سنتي 1980 و 1981 فوضى سياسية ليس فقط بسبب تغيير الرئيس، لكن كذلك الإصلاحات التي عرفتها البنية السياسية آنذاك لاسيما بتشكيل لجنة مركزية ولجان دائمة، بظهور وتسريح شخصيات سياسية بارزة، كان دوما محور هذه الفوضى هو تركيز السلطة بشكل أو آخر وأمام هذه التناقضات وما يريده الشعب من دولته، وعلى إثر تأميم المحروقات سنة 1971، سيدرج النظام السياسي بالجزائر الجماهير ضمن حركة شعبية وتوجيه وعيها إلى مواضع تنموية اقتصادية كالتصنيع، الثورة الزراعية ومجانية العلاج، تكتسب من خلالها شخصية الرئيس بومدين ذلك الطابع الكارزماتي الذي عرف به واجتذاب الشعب إلى صفه من

خلال هذه المشاريع، التي جعلته بمنأى عن القفزات الفجائية للجهاز العسكري الذي يعتقد في أن مصدر الشرعية هو العمل المسلح، رافق هذا البرنامج الذي جمع بين مختلف القطاعات من صناعة وزراعة وصحة في إطار المبادئ العامة من عدالة اجتماعية ومساواة بين أفراد الشعب، ومهد هذا البرنامج لبناء بنيات عضوية وتجمعات عضوية وتجمعات كالنقابات التي تعطي ظهور نخب جديدة تمارس نفوذ أمواجها للنظام، وكذا باقتراح أن تدرج مختلف النقاط الاقتصادية من ميثاق وطني تم التصويت عليه، الذي سيصير مرجعية إيديولوجية جديدة، وفي عهد شاذلي بن جديد سيتم تعديل الميثاق انطلاقا من كون الجزائر تعرف فترة تاريخية جديدة سيتم من خلالها إثراء الميثاق الوطني الذي سيصوت عليه في 1986، لافتتاح مجرى اقتصادي جديد للجزائر يتوافق وتلبية الحاجات الاجتماعية كالأجور، وكذا فتح الفضاء للمجتمع المدني، أين يعطي للقطاع الخاص مجال التخفيف من الأعباء العمومية على الدولة، وهذا يعني في إعطاء السلطة الاقتصادية لمؤسسات الدولة.

2. السيرة الذاتية لمحمد راسم

2. 1. حياة راسم وأعماله الفنية:

فن المنمنمات كتراث فني عربي إسلامي، وجد مكانته أيضا بالجزائر وقام به فنانون أصبحوا فيما بعد روادا للمدرسة الجزائرية المعاصرة في التصوير، هذا الفن المغاربي جذوره في بلاد الشرق من الفرس والمنبعث من مدرسة بغداد الإيرانية، يصح أنه تم إحياؤه من جديد في فترة من أصعب الفترات التاريخية والسياسية للجزائر كان العمل فيها من طرف المستعمر الفرنسي على التضليل في وجود هوية ثقافية الجزائر تستقي أصالتها من موروثات البلاد بإثنياتها الخمس، ومن انتمائها الحضاري إلى العالم العربي والإسلامي، فكان محمد راسم باعثا لهذا الفن في الوقت المناسب ومن الجزائر المحتلة، معلنا كفاحه الفني إلى جانب ذلك السياسي والعسكري.

ولد محمد راسم في 24 جوان 1886 بالجزائر العاصمة، ترعرع في أسرة فنية اشتهرت بحرفة الزخرفة على الخشب إذ يقول أحمد باغلي[1].

انفتقت موهبة محمد راسم منذ طفولته، وقد أدهش أحد المفتشين من رسمه وهو تلميذ صغير، عندما راح يقلب صفحات من كراس رسمه فيما وجده من موهبة فطرية في الرسم والتكوين كان هذا الطريق إلى المستقبل[2]، إذ التحق بمتقنة الرسم بأكاديمية التعليم المهني للفنون الجميلة، توجه بعدها محمد راسم إلى باريس وعمل بالمكتبة الوطنية بقسم المخطوطات وتحصل على منحة سمحت له بزيارة إسبانيا والتعرف على الحضارة الإسلامية والعربية بديارها ثم التوجه إلى إنجلترا وزيارة متاحف لندن، وواصل محمد راسم عمله في ميدان الرسم التصغيري وأصبح بعد فترة منها

---

[1] وهو من عائلة فنانين، أخذ عنها الفن بالوراثة، كان أبوه علي فنانا جزائريا شهيرا برع في فن النحت والتصوير على الخشب الذي يزين به الجدران والإطارات وصناديق العرائس، وكان يبدع رسوما تصغيرية وخطوطا مذهبة على الزجاج فتزين بها منازل بعض العائلات الجزائرية من الداخل، وكان عمه وأخوه الأكبر قد مارس أيضا هذه المهنة اللطيفة في المعمل المنزلي الذي تلقى فيه ايضا محمد راسم تعليمه الأول لهذه الحرفة كما تلقى كثيرا من أسرار فن الرسم التصغيري"
أحمد باغلي، محمد راسم الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1984، ص 13.

[2] وقد كان في بداية حياته الفنية يهتم بالزخرفة التقليدي التي ورثها عن والده واسرته وقد كان دائب البحث عن أصول هذا الفن الموروث عن الوالد.
إبراهيم مردوخ، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988، ص 18.

مستشارا للسيد الوزير في الشؤون الفنية، وكانت نهايته بأن وجد مقتولا مع زوجته سنة 1975 عن عمر يناهز 79 سنة.

في لوحات محمد راسم، وضوح جلي في تأثره بالقيم الحضارية الإسلامية وحنينه إلى ماضي الجزائر العريق الذي يرضخ في عصره تحت نير الاستعمار، فما كان لراسم إلا أن يحيي واحدا من هذه الموروثات الحضارية وهي المنمنمات مفندا بهذا النظرة التي كانت تروجها فرنسا آنذاك ضمن سياستها العامة لإدماج أو احتواء الشعب الجزائري كونها تعمل على تحضر سكانها وأنه لم يعرف لفن قبلا، وكذا بعثا لهذا الماضي العريق للجزائر، وهذا ما نجده في لوحاته الفروسية مثلا لوحة (عودة الخليفة عبدالرحمان الداخل، ملاقاة فارسين) وأخرى من عادات وتقاليد الجزائر المحلية (ليالى رمضان، حفل تقليدي، غداة زفاف).

وفي سنة 1917 التقى الفنان محمد راسم بالفنان نصر الدين دينيه الذي عهد إليه زخرفة كتابه "حياة محمد" ورواية الكاتب سليمان بن براهيم "خضرا"، وكانت أول منمنمة رسمها هي "حلم شاعر"، وتوالت على إثرها لوحاته التي تجمع بين أسلوبه المتأثر بفن الرسم التصغيري الذي شهده العالم الإسلامي خاصة في القرون الماضية مع أعلام من الرسامين الإيرانيين أمثال بهزاد

وآغاميرك وبين تصوير مواضيع من المحيط الاجتماعي الذي يعيش فيه.

كان أول معرض أقيم هو ذلك بالجزائر سنة 1919، لوحات عن إسبانيا الأندلس والجزائر العريقة وتوالت على إثرها معارضه بمدن أوربية، إذ عرض له بباريس في متحف فالييرا ورواق أنكال بروما وفيينا وبوخارست وأوسلو وستوكهولم وكوبنهاجن وفرسوفيا وكذا في دول عربية كمصر وتونس، وفي سنة 1929 استقر بفرنسا، إذ سمحت المنحة المتحصل عليها سنة 1921 بزيارة الأندلس، وفي الفترة المتراوحة ما بين 1924-1932 عمان بدار النشر "بيازا" وانتخب رساما لكتاب ألف ليلة وليلة بالتعاون مع الرسام ليون كاريه والذي أنتجه ماردوس، وقد استمر العمل مدة ثماني سنوات، كما زين أعمال أخرى أهمها "حديقة الورود" للسدي و"القران" لفرانس توسان، و"السلطانة" لروز مارفال برثانيان و"أناشيد القافلة" كوديان، وفي 1924 تمنحه الشركة الفرنسية للفنانين المستشرقين . الوسام الذهبي . وفي 1933 يتلقى الجائزة الفنية الكبرى للجزائر ويعين أستاذا بمدرسة الفنون الجميلة، وفي 1937 تعرض أعماله الفنية بالمعرض الدولي برواق الجزائر.

وفي سنة 1950، إثر ما حققه من نجاح لمعرضه في العواصم الثلاث للبلدان الإسكندنافية قررت الشركة الملكية لفناني التصوير التصغيري والرسم بإنجلترا أن تنتخبه عضوا شرفيا، وقد طبع له "الحياة الإسلامية بالأمس" سنة 1961 بباريس يضم أروع ما أنتجه من منمنمات و"محمد راسم رسام المنمنمات الجزائري" سنة 1972، وفي الجزائر تبنى فنانون شباب أسلوب محمد راسم متأثرين بهذا الفن الذي شجع راسم في العمل على ازدهاره حتى أصبح بعد فترة مستشارا في الشؤون الفنية واعترافا بفضله قامت وزارة الإعلام والثقافة بنشر كتاب له بعنوان (محمد راسم الجزائري)، ضم مجموعة البورتريهات والزخارف والمنمنمات عن الجزائر والحياة الاجتماعية بها في إطار المدينة العريقة "القصبة" وكذا عن تاريخ الإسلام ومن نزول الوحي حتى السلطان عبدالحميد.

2.2. النظرة المعاصرة لفن محمد راسم:

عند مراجعة آراء من عاصروا فترة إنتاج أعمال محمد راسم أو من تعرف عليها لاحقا، نجدها تجتمع حول مدى توظيف الفنان لوعيه في الرسم واهتمامه بدقة تصوير منمنماته بكل تفاصيلها، فهذا لويس جيليه الذي حظر معرض محمد راسم في باريس سنة 1937 يكتشف فيه موهبته الرئيسية في الزخرفة ومحافظته على

إعطاء الصورة دوما شكلها الأيقوني حتى ولو كانت شخصية "بورتريه"، يجد في لوحاته ابتعادا عن النزعة الطبيعية والتقليد الحرفي لها، وتعاملا حنينا مع الريشة موفقا مخياله ليعكس في وجه من أوجه الأشخاص المرسومة ما تعبر عنه.

أما فرانز توسانت فهو يشيد بمضاهاة لأعمال راسم لمخطوطات المستنر بالله وفي دقته وعنايته بعمله وأشكاله الزخرفية ذات طابع هندسي لاسيما في لوحاته عن البحرية، والحياة قديما بالجزائر.

أما مستر براون ورموند لستر الذي كتب بسجله أبول الصادر شهر أكتوبر سنة 1955 بلندن، فكلاهما تكلما عن تبني محمد راسم لأسلوب شرقي في التصوير نافس فيه أساتذة في هذا الفن في بومباي ولاهور ولكنا ولا يوجد فنان في الهند قادر على أن يصل إلى ما وصل اليه راسم، أما جورج مارتان وقودييارت، فمحمد راسم كان دقيقا في تراكيبه بين الألوان ورسمه وحتى في تخطيطه للوحات، يحترم الانسجام بين الألوان وما تعبر عنه الصورة ليجعل بينها توافقا تقبله العين، مواضيعه تصور الثقافة الجزائرية ومحيطها الاجتماعي بكل ما تحمله من موروث محلي وموروث عربي إسلامي، ويبتعد عن كل هذا سواء من جانب التقنية أو الموضوع

أو حتى الأسلوب عن التأثر بالفن الغربي، وهذا ما سنحاول معاينته من خلال دراسة بعض اللوحات المختارة في تأثره أو عدمه لمحمد راسم بالغرب.

وإضافة إلى هذه الآراء فإن رأي جورج مارسيه واحد من المستشرقين الذين اهتموا بالفن العربي والإسلامي وكان من المقربين لمحمد راسم، فيقول عن لوحات محمد راسم أنها روايات شاعرية يحكيها عن مجد بلاده، نستشف فيها حب محمد راسم الماضي العريق والحياة المحلية المفعمة بالتقاليد فهو بلوحاته يأخذ من هذا الجمال وهذا الشوق للماضي لينثره على المستقبل حتى ينبع من جديد، فراسم حقا هو باعث نهضة فن الرسم التصغيري ورائدها الأول.

وإننا نجد في هذه الآراء القادمة من الغرب تركيزا على مواضيع راسم ومرجعيتها ودور العامل النفسي فيها أكثر من التعليق على الجانب التقني والمادي منها، أما ما كان من آراء وردت في مجلات عربية صدرت سنة 1937 في كل من القاهرة، الرباط وقسنطينة وهي على الترتيب (الرسالة، السعادة والنجاح) فكانت تشيد بافتخار العالم العربي والإسلامي ورده على الغرب في وجود فن عربي وإسلامي راق وأصيل مازال يحافظ على عناصر

فنية ومثالية تقليدية ولا تفنيد لهذا الأمر من طرف الغرب بعد ما شاهدوا من أعمال لراسم في ممارسة المقامة بدولهم وفي أكبر المتاحف والأروقة.

وقد كتب بمجلة العالم الصادر في بيروت شهر مارس من سنة 1953[1].

وفي الجزائر يعلق إبراهيم مردوخ الفنان التشكيلي عن لوحات راسم قائلا بأن أسلوب رسمها شرقي قديم يرجع إلى مدرسة بغداد وإيران لكننا نجده أكثر تعبيرية واهتماما بالتجسيم، إذ يقول[2]، أما الأستاذ عبدالرحمان جعفر الكناني فربط فن محمد راسم بمسألة الاستشراق والغرب، وتحديدا نظرية صاموئيل هنتغتون وصدام الحضارات التي تنذر ببواعث شر قادمة من الشرق الإسلامي نحو حضارة الغرب، فكانت ريشة محمد راسم المخترقة لمتاحف أوربا ومعارضها لغة في حد ذاتها هي لغة حوار فهي ريشة سلام تفتقد هذه النظرية وتقول بالحوار.

---

[1] "... ويستقى محمد راسم مواضيعه الفنية من تاريخ الجزائر، ومرسومه وصوره إلا قصائد رائعة تتغنى بمجد بلاده، فهو إذن رسام وطني خلد ذكرى الوطن العزيز، ورسام عالمي ستبقى صوره ورسوه الفنية اسمه خالدا في التاريخ"

محمد باغلي، محمد راسم الجزائري، مصدر سبق ذكره، ص 16.

[2] اللوحة التصغيرية عند راسم وسيلة يضمنها أفكاره الثورية ورسالته التي يتركها للأجيال اللاحقة، فنجده في الكثير منها يصور الحياة الهنيئة التي كان الشعب الجزائري بحيالها قبل أن يطأ الاستعمار أرضه.

إبراهيم مردوخ، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، مصدر سبق ذكره، ص 21.

ويضيف الكناني أن فن المنممات يبقى إلى جانب التكعيبية والدادائية والوحشية حيا في حركة الفن الإسلامي، إذ أثبتت خصائصه الفنية والجمالية ومرجعيتها التراثية الأصيلة وجمعت بين التراث والحداثة لدى راسم لتكون مسارات التطور التشكيلي المعاصر.

3. دراسة وصفية لعينة من لوحات محمد راسم

3. 1,العينة المختارة:

تم اختيار إحدى عشر لوحة من الأعمال الفنية للرسام الجزائري محمد راسم، منتقاة من المؤلف الذي صدر عن وزارة الثقافة في محاولتها لجمع أعماله الفنية بإشراف من وزير الثقافة آنذاك أحمد طالب الابراهيمي و تقديم مدير المتحف الوطني للفنون الجميلة بالجزائر العاصمة وقتئذ أحمد باغلي الصادر في طبعته الخامسة سنة 1985.

و اللوحات المختارة من مجموع واحد و عشرون لوحة هي:

الرقم	عنوان اللوحة	الصفحة

إذ ستساهم الدراسة الوصفية في توضيح حقائق أنتروبولوجية تعين على كشف المعنى والتعرف على الإطار الاجتماعي، و

تبيين المسيرة الخاصة للفنان والمجتمع وإنتاج العمل الفني بالجزائر خلال الفترة الاستعمارية، وهذا ما يوافق نظرة جان بيار فارنييه[1].

اللوحة 01: تنميق شرقي "بسم الله الرحمن الرحيم"

1/ الإطار التقني:

1-1- وزارة الإعلام و الثقافة – و قد تم الطبع من طرف المؤسسة الوطنية لكتاب-

1-2- المصدر المشرف مذكور لدى إبراهيم مردوخ في كتابه الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر[2].

1-3- تاريخ الإنتاج مجهول، أما الكتاب فقد تم نشره في طبعته الخامسة سنة 1984.

1-4- ورق أملس من A3،رسم بالألوان.

1-5- (230x160) ملم (طولxعرض) و (310x240) ملم لمجموع الصفحة.

---

[1]يمكن النظر إلى كل شيء يصنعه الانسان من زاويتين: الأولى جمالية بالمعنى الدقيق للكلمة، أي من خلال الشعور الفوري بالبهجة أو اللذة الذى يوليه لدى من يراه، والثانية مفهومية أو سيميائية أي حسب المعنى، أي الدور أو المنفعة التي ينشدها الصانع أو المستخدم لهذا الشيء جانب يار فارنييه: إثنولوجيا أنتروبولوجيا، ترجمة مصباح الصمد، مؤسسة مجد الجامعية ط1،2004 ، ص 250.

[2]ابراهيم مردوخ: الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، مصدرسبق ذكره.

1-6- المتحف الوطني بالجزائر العاصمة.

2 / الإطار الأسلوبي:

2-1- تناسق كمي نوعي / ألوان ضوئية و باردة (أزرق، اخضر)، حارة (احمر)

2-2- زخرفة منبسطة.

3-2- كتابة تتوسط اللوحة، مؤطرة بزخرفة توريقية، لا تقدم رسالة أيقونية.

3 / إطار الموضوع:

3-1- اللوحة معنونة من طرف الرسام / لا يوجد صورة.

3-2- لا يوجد عناصر تمثيل أيقونية.

3-3- رموز لغوية / تصميم زخرفة توريقية.

3-4- مكتوبة بطريقة شرقية.

اللوحة 02: دارة بالجزائر العاصمة

1/ الإطار التقني:

نفس المعلومات السابقة الذكر (لوحة 01)، باستثناء اختلاف المقياس.

1-5- (250x200) ملم.

2 / الإطار الأسلوبي:

2-1- تناسق كمي نوعي / اشتقاقات لونية / الوان ضوئية.

2-2- اعتبار حجمي (عمق بفعل الخطوط الأفقية وتصوير تجسيمي بفعل المنظور للأشياء والإنسان).

2-3- نسوة في مقدمة الصورة يجتمعن بدار على طراز معماري أصيل، خلفها طبيعة خضراء ومباني.

3 / إطار الموضوع:

3-1- اللوحة معنونة / النص الموجود لا يقدم أي قراءة للصورة.

3-2- أشخاص / أسلوب معماري قديم / طبيعة خضراء.

3-3- رموز الهوية (زي اللباس- تأثيث)، رموز الأعمال (آلات موسيقية وحرفية).

3-4- دار مشيدة بأسلوب معماري محلى.

اجتماع النسوة بإيوان الدار وانهماكهن في الأشغال.

اللوحة 03: حديقة بالجزائر العاصمة

1/ الإطار التقني:

نفس المعلومات السابقة الذكر (لوحة 03) باستثناء العنصر

1-5- (268x197) ملم.

2 / الإطار الأسلوبي:

2-1 تناسق نوعي، كثافة لونية للأخضر/ ألوان باردة وضوئية.

2-2- اعتبار حجمي بفعل الخطوط الأفقية (كبير- صغير، المنظور).

2-3- أشخاص / طبيعة خضراء / حيوانات أليفة.

3 / إطار الموضوع:

3-1- اللوحة معنونة / لا يوجد نص.

3-2- أشخاص / طبيعة خضراء / حيوانات أليفة.

3-3- رموز الهوية (زي اللباس)- رموز الديكور (فوارة الماء، و النمط المعماري للسكن). 3-4- منظر طبيعي لحديقة المنزل.

نسوة مجتمعات أسفل الشلال.

اللوحة 04: ليالي رمضان

1/ الإطار التقني:

نفس المعلومات المقدمة (لوحة 01) باستثناء.

1-5- (167 x237) ملم.

2 / الإطار الأسلوبي:

2-1- كثافة لونية للأزرق / ألوان متدرج مع الأبيض للتناسق (قاتم- فاتح).

2-2- اعتبار حجمي بفعل (تصوير تجسيمي هندسي / التضليل/ المنظور/ الخطوة الأفقية / التوازن اللوني (قاتم- فاتح).

2-3- جمهرة من الأشخاص في مقدمة الصور تسورها مجموعة من المحلات وعمران كثيف، أما في الخلف ميناء بحري و أجواء ليلية.

3 / إطار الموضوع:

3-1- لوحة معنونة / وجود علاقة تكميلية نص- صورة (أسطورة مستنتجة).

3-2- أشخاص / مجموعة سكنية حضرية / أجواء ليلية.

3-3- رموز لونية (الأزرق)، رموز حضرية (هندسة معمارية)، هوياتية (زي اللباس)، الحركة (رقص، لعب)، سلوكية (طريقة الجلوس).

3-4- أجواء ليلية بحي شعبي.

مجموعة من المساكن والمنارات المضيئة بالقرب من الساحل.

اللوحة 05: تاريخ الإسلام

1/ الإطار التقني:

نفس المعلومات السابقة الذكر (لوحة 01) باستثناء العنصر.

1-5- (300x480) ملم.

2 / الإطار الأسلوبي:

2-1- تناسق كمي نوعي، اشتقاقات لونية للون القاعدي الواحد توازن لوني (قاتم–فاتح).

2-2- حجمية نسبية (المنظور، الخطوط الأفقية).

3-2- أحداث تاريخية متعاقبة من نزول الوحي/ حروب بين الكفار والمسلمين / مجالس العلم والأدب.

وسط اللوحة: يمينا فارس يمتطى جواده في مقدمة اللوحة و خلفه مجموعة من الجنود أما خلفه اللوحة فهي عبارة عن مجموعة من المساكن.

يسارا: ثلاثة أشخاص في مقدمة الصورة فهو عبارة عن مجموعة سكنية أيضا.

3 / إطار الموضوع:

3-1- اللوحة معنونة / علاقة تأكيدية نص- صورة (أسطورة يعاد تركيبها).

3-2- أماكن مقدسة / مخلوقات بشرية خيالية / شخصيات / حركات فردية و جماعية.

3-3- رموز هوياتية (زي الباس)/ رموز حضرية (أسلوب العمران)/ رموز دينية

(شخصية الرسول أماكن مقدسة)/ أسطورية (مخلوقات خيالية)/ رموز الأعمال (آلات حربية) (أدوات موسيقية).

3-4- وسط اللوحة، السلطان محمد فاتح الثاني يمتطي جواده يرافقه جنود مترجلون الخليفة هارون الرشيد في حالة غزو، يتدارس شؤون الخلافة مع متصرفي دولته محيط اللوحة، الكعبة مهبط التوحيد.

نزول الملائكة بالوحي على محمد صلى الله عليه وسلم خاتم الأنبياء.

ملوك و سلاطين عرب ومسلمين.

اللوحة 06: في المسجد

1 / الإطار التقني:

نفس المعلومات المقدمة (لوحة 01) باستثناء.

1-5- (223x170) ملم.

2 / الإطار الأسلوبي:

2-1 تناسق كمي نوعي/ ألوان ضوئية / ألوان باردة وفاتحة (الأخضر والأزرق).

2-2- اعتبار حجمي طفيف / تصوير منبسط للمساحات.

2-3- مجموعة من الأشخاص، صور البعض في الجانب السفلي للصورة و البعض الآخر في وسطها، أين يأخذ تصميم المسجد أغلب مساحة الصورة بما يحويه من تفاصيل.

3 / إطار الموضوع:

3-1- اللوحة معنونة / لا يوجد نص.

3-2- أشخاص / مسجد / حركات بشرية.

3-3- رموز هوياتية (زي الباس)، رموز الحركة (ركوع، سجود)، دينية (قبلة المصلين).

3-4- إقامة الصلاة عند المسلمين.

دور المسجد في المجتمع.

اللوحة 07: الأمير عبد القادر الجزائري

1/ الإطار التقني:

نفس المعلومات السابقة الذكر (لوحة 71).

1- 5 –(190 x 250) ملم.

2 / الإطار الأسلوبي:

2-1- اشتقاقات لونية/ توازن بين اسود قاتم وأبيض فاتح .

2-2 تصوير منبسط.

2-3- شخص رئيسي /خلفية بون عمق.

3 / إطار الموضوع:

3-1- اللوحة معنونة/ علاقة تكميلية نص- صورة (أسطورة حول الصورة).

3-2- تقاسيم حادة/ أداة حرب (سيف) و تسبيحة.

3-3- رموز تعبيرية (تقاطيع الوجه- النظرة المباشرة)، رموز دينية (تسبيحة)، رموز الأعمال (اداة حرب).

3-4- شخصية الأمير عبد القادر السياسية والدينية.

اللوحة 09 : مشهد صيد

1/ الإطار التقني:

نفس المعلومات السابقة الذكر (لوحة01).

1-5- (238x180 ملم).

2 / الإطار الأسلوبي:

2-1- تناسق كمي/ نوعي/ الوان ضوئية وفاتحة.

2-2- تصوير منبسط/ اعتبار حجمي طفيف.

2-3- بنية بشرية تحتل المساحة المركزية لصورة تحيط بها حيوانات مفترسة في أسفل الصورة، أما الخلفية فهي عبارة عن طبيعة خضراء، على الجانب الأيمن العلوي توجد خيمة وفي أقصى يمينها تظهر مجموعة من المساكن البعيدة.

3 / إطار الموضوع:

3-1- لوحة معنونة، لا يوجد نص.

3-2- اشخاص، طبيعة، حيوانات الغابة، أدوات حرب وصيد، خيول.

3-3- رموز هوياتية (زي الباس)، رموز حضرية (الخيمة)، رموز الأعمال (خيل أدوات حرب وصيد).

3-4- مطاردة للوحوش وصيد للغزلان. الحياة بالبادية.

اللوحة 09: ملاقاة فارسين

1/ الإطار التقني:

نفس المعلومات السابقة الذكر (لوحة 01) باستثناء.

1-5- (170 - 232) ملم

2 / الإطار الأسلوبي:

2-1- تناسق كمي نوعي.

2-2- تصوير منبسط.

2-3- فارسين من الخيالة في مركز للصورة يمتطون الجيادة، أما الخلفية فهي عبارة عن أشجار.

3 / إطار الموضوع:

3-1- اللوحة معنونة /لا يوجد نص.

3-2- أشخاص، خيل، أدوات حرب، أشجار.

3-3- رموز هوياتية (زي اللباس)، رمز الحركة (مبارزة)، رموز الأعمال(غبار حواجز الخيل- آلات حربية).

3-4- مبارزة بين فارسين بالسيف.

اللوحة 10 : خير الدين باربروس

1/ الإهار التقني:

نفس المعلومات السابقة الذكر(لوحة 01) باستثناء.

1-5- (210 x273) ملم

2 / الإطار الأسلوبي:

2-1- تناسق نوعي (أحمر قاتم وأخضر فاتح)، ألوان ضوئية، كثافة لونية للأصفر الذهبي.

2-2- اعتبار حجمي بفعل (تصوير تجسيمي للبنية البشرية / التضليل)، خداع بصري للمساحات) تقديم الجانب الأيسر من الشخص المرسوم).

2-3- شخصية رئيسية تحل كامل الصورة، أما خلفية الصورة، فعلى الجهة اليمنى من الشخص المصور توجد قلعة تحيط بمساكن، وعلى اليسرى باخرة حربية يعلو كلاهما رايتين.

3 / إطار الموضوع:

3-1- اللوحة معنونة/ علاقة تكميلية نص - صورة (أسطورة حول الصورة).

3-2- تقاسيم حادة بالوجه / أدوات حرب.

3-3- رموز هوياتية (زي اللباس)، رموز الأعمال (حصن ، سفينة حربية)، رموز تعبيرية (ملامح الوجه، نظرة غير مباشرة، هيئة الوقوف).

3-4- شخصية برباروس التاريخية.

مكانة الشخص كمحارب وتجارة في تاريخ الدولة الجزائرية.

اللوحة 11: معركة في البحر

1/ الإطار التقني:

نفس المعلومات السابقة الذكر (لوحة 01)

1-5- (169x 238) ملم

2 / الإطار الأسلوبي:

2-1- تناسق كمي نوعي / اشتقاقات لونية/ ألوان ضوئية (باردة وفاتحة).

2-2- إعتبار حجمي بفعل (المنظور، الخطوط المنحنية والمائلة).

2-3- البحر يحتل نصف المساحة من الصورة، تتوسطها باخرتين عسكريتين أما خلفية الصورة فعلى جهتها اليسرى يوجد حصن بينما غبار كثيف يعلو في الأجواء.

3 / إطار الموضوع:

3-1- اللوحة معنونة / علاقة تكميلية نص- صورة (أسطورة مستنتجة).

3-2- سفن حربية، وسائل حرب، دخان، بحر، أشخاص.

3-3- رموز هوياتي (زي اللباس، رايات)، رموز الأعمال (بارود، دخان، آلات حربية).

3-4- معركة بحرية بين أسطول جزائري وآخر مسيحي.

4. الرسائل البصرية و نسقها العلوي

4. 1. المواضيع الإجمالية:

نستوقف العمل بعد الدراسة الوصفية للعينة المختارة من لوحات راسم، لاسيما عند آخر عنصر منها وهو المواضيع الإجمالية في الرسائل البصرية المدروسة حتى نستسيغه من الوجهة السوسيولوجية مستندين بذلك على العناصر الثلاثة المدروسة فيه وهي: العنوان والعلاقة نص – صورة / جديد العناصر الممثلة / الرموز الموظفة، إذ أن المعنى الأولي هو دعامة لاحقة في التأويل ومحاولة منا جمع المواضيع الإجمالية المقدمة في هذه الرسائل البصرية وجردها ضمن مجموعات تتشابه في الموضوع المطروح – المقدم- وهي:

الدين:

صورة الإسلام خالصة ودوره في حياة المجتمع، وهذا ما يبدو جليا في منمنمة "في المسجد" كالصلاة، الطهارة، إتيان المعروف والإحسان إلى المساكين، إمام المسجد و دوره في وعظ

جماعة المؤمنين بما يلقيه من خطب ومنمنمة "تاريخ الإسلام" وكذا "الأمير عبد القادر" و"معركة في البحر"، إذ يصور الجهاد الذي هو من سنام الإسلام ففي المنمنمة السابقة السبحة هي رمز الصلاح الذي تميزت به الشخصية التاريخية للأمير عبد القادر الذي جاهد الاستعمار ومن المؤسسين الأوائل للدولة الجزائرية، فراسم إذن يصور الإسلام في دوره العملي وتقوى المسلمين في المجتمع.

التاريخ:

تمثل في تاريخ الإسلام وتاريخ الجزائر لاسيما الحرب الصليبية بين المسلمين واوروبا المسيحية، إذ يستعرض راسم حال المملكة الإسلامية على امتدادها من قارة إلى أخرى وظهور الإسلام وانتشاره من قبل الفتح (4هـ – 10 م)، رافقه أهم الشخصيات التاريخية من خلفاء عرب وسلاطنه كان لهم شأن في ولاية الحكم والدخول في الإسلام بنطق الشهادتين، إذ صار الدين عاملا لقيام حضارات وظهور شعوب على مسرح التاريخ فنعرف منها الأندلس وشمال إفريقيا وأراضي من آسيا بارتقاء الآداب وتنوع العلوم، ويكسو اختلاف الألقاب بين خليفة دولة بني العباس وسلطان الدولة العثمانية تمايز السلطة السياسية في تاريخ

الدولة الإسلامية مبرزا في ذات الوقت – راسم– دور الشعوب لاسيما الشرقية منها المعتنقة للإسلام وتأثيرها على المسار الحضاري للإسلام بما تتألف منه من أجناس قديمة ومختلفة خصوصا بالأدب والفنون والموسيقى وكذا اجتهادات العقل الإسلامي في مجال العلوم والمعرفة ومسائل الدين.

أحوال المعيشة

تنوعت اللوحات المقدمة عن الحياة الاجتماعية على مدار منمنمات "ليالي رمضان، رحلة صيد، دارة بالجزائر العاصمة" تصور الحياة اليومية وتكشف عن بعض عادات الجزائريين وتقاليدهم، أولها المرأة بمحرمها التقليدي وحرفتيها في المنزل ومشاركتها الرجل في أعباء المعيشة "منمنمة رحلة صيد ودارة بالجزائر العاصمة" أما القصور وما ألحقه بها من حدائق وبساتين فتدل على رفاهية كبراء المجتمع وأصالة الفن المعماري، ونجد منمنمة "ليالي رمضان" تعبر عن مراسيم إحياء المناسبات الدينية لا سيما ليلة النصف منه وما كانت تضفيه هذه المناسبات من أجواء خاصة بين الأهالي.

4 .2 دراسة النسق العلوي:

4 2 1 المشرب الموضوعي:

طرق راسم من خلال المنمنمات كفن الرسم تعبيري، اقترن الفنون التصويرية مواضيع تاريخية واجتماعية علي العموم (دين عادات، ثقافة)، صور من خلالها المجتمع الجزائري بكل مظاهره الجمالية من عمارة، عمران، حرف وتاريخ وقد تميز راسم عن دأب سابقيه إلى طرق مواضيع دينية ودنيوية كالمسجد، ليالي رمضان، الجهاد في سبيل الله، ويعتقد أن التطرق إلى المواضيع الدينية على حسب الدكتور علي ثويني إلى التسامح الديني والاستناد على الشروح الفقهية لبعض المذاهب الإسلامية بخصوص التجسيد والتشبيه لبشريين كأداة لفهم النصوص وتبليغ المقصد واهتماما بتحقيق الخطاب المراد ترويجه (كالجهاد في سبيل الله وتاريخ الإسلام وحضارته عند العرب).

ونجد الشبه بين راسم و الواسطي (وهو يحي بن محمود بن يحي بن أبي الحسن الواسطي)، في تصوير الحياة وحبكتها وما وصلت إليه ذروة الحضارة ظلال الإسلام وصور الحياة الفطرية لدى سكان الجزائر (منمنمات رحلة صيد ملاقاة فارسين، دارة بالجزائر العاصمة)، وهذا قبل دخول الاحتلال الفرنسي، إضافة إلى الربط بين الإلهام العقلي و العقيدة الروحانية وتجسيدها فنيا كشخص الرسول والملائكة، فتكون بذلك خطابا بديدا يشق طريقه في مجال التصوير، فالرؤية المفسرة والمباشرة

معتمدا في نفس الوقت على النصوص كقراءة مباشرة وكان راسم يحاول أن يجمع بين أدنى فئة وأعلاها، فخطابه الثقافي الفني جمع البساطة والمباشرة في الاستهلاك وبين المغزى الحقيقي، الأسطورة التي تبعث بها الصورة، يتجلى خصوصا في العمارة (منمنمة تاريخ الإسلام، في المسجد كقراءة حضارية)، وكما يقول الدكتور علي ثويني "كون عمائر المدن الباقية من تلك الحقبة التي درست وبذلك يمكن أن تسعفنا المنمنمات في رسم صورة تقريبية لطرز البناء والمعالجات المعمارية وأساليب التمثيل والتناسب المعماري.

فالموضوعات هي في إطار التقاليد الموروثة من مدارس المنمنمات الشرقية كمنهج تقليدي فيها، حوره راسم في واقع الحياة الاجتماعية (أسواق شعبية، مناسبات دينية وتاريخية)، ويكون بعد فترة زمنية الفنان العراقي جواد سليم متخذا لنفس مسار راسم، إذ يقول جواد سليم:[1]

---

[1]:" لابد من الوصول إلى الطابع المحلى وليس هذا أمر هين، ولا اقصد بالطابع المحلى رسم أعرابي أو مئذنة عراقية، بل هو المميزات الخاصة التي يثيرها في الفنان فتكسوه روح أعماله".
عليثويني : منمنمات (ولوج في2005-06-02)www.cerphi..net/lect/art.htm

4 2 2 المشرب التقني الأسلوبي:

تبدي منمنمات راسم للوهلة الأولى تميزها بالاشتقاقات اللونية وهذا العدد المعتبر الذي تزخر به (كلوحات تاريخ الإسلام، دارة بالجزائر العاصمة، في المسجد)، بالرغم من الاقتصار اللوني كما هو متعارف عليه و من جهة ثانية تلعب هذه الألوان دوران احدهما تشكيلي والثاني جمالي تعبيري، إضافة إلى ما تحمله من رمزية ووجدانية ، والتي تثير رد فعل فطري مرتبط بالعادات والتقاليد والحياة الاجتماعية في الجزائر، أخذت في نواحيها بعدا تاريخيا وسياسيا.

وقد استعمل اللون استنادا إلى أهميته الحسية وكذا المعنى الموظف لأجله ففي لوحة "ليالي رمضان" نجد كثافة لونية للون الأزرق الذي يرمز إلى الحنين والبؤس والاشتياق ومنمنمة "في المسجد"، اللون الأخضر يرمز إلى الأمن والحياة الهادئة و"معركه في البحر"، اللون الأحمر هو رمز للأمن والخوف والحرب والدمار والحركة العنيفة أما منمنمة "زخرفة إسلامية" فقد لونت البسملة بالأبيض الذي يرمز إلى الصفاء والسلام والحرية، أما الخطوط في ارتباطها بالتصوير المعماري بمنمنمة راسم فهي تتصل بطبيعة الزمان أو نصف دائريه كتصوير القباب والأقواس

أو عمودية كتصوير الأعمدة ونسقيه متناغمة في خط الكتابة المزخرفة والرقش التوريقي، أما مقياس الرسم في المنمنمات فهو يبتعد عن الواقعية اعتبارا للبعد والمسافة بأبعادها الثلاثية، فعملية التجسيم نجدها مثلا في رسم الصندوق – منمنمة دارة بالجزائر العاصمة، والقبة، منمنمة في المسجد، والسفن البحرية – منمنمة معركة في البحر، لأن تمثيل الشكل بواقعية يعطي للرأي انطباعا أكثر حسية وهذا التوظيف البعد الثالث، الخطوط والألوان ودرجاتها، و اشتقاقاتها، أين نجد نقطة اشتراك بين راسم والفنان الانطباعي الفرنسي سيزان (1839–1906) في استخدام اللون ودرجات حرارته.

أما الجانب الشكلي في علاقته بالنسب الجمالية فيتجلى في الحلول التي وظفها المعمارية التي تبين الطبيعة الاجتماعية للطبقة التي تسكنها من خلال حسن البناء وفخامة

الأثاث والاهتمام بالمنزل من تبليط وتزيين يعطي فعلا نظرة على التفوق المعماري السائد آنذاك، وبقي راسم محافظا فى منمناته على الطابع التزييني وشاعريته المتمثلة في المرأة والطبيعة وزخرفته ورقشه للملابس والعناصر المعمارية واستعماله في هذا الألوان حادة وتصويره لشخصيات، ومما تتمحور حوله إضافات

راسم هو البعد الثالث المنظوري الذى عرف لدى الغرب عصر النهضة مجانبة لمبدأ التسطح في بناء الحدث وتصويره وكذا الانعكاس اللوني والتدرجات اللونية والتوفيق بين الحجوم البشرية والجسمية وعناصر العمارة والطبيعة، فراسم قد استفاد من التقنيات التشكيلية الحديثة التي اطلع عليها إبان وجوده في أوروبا، ومنمنمات (دارة بالجزائر العاصمة وحديقة ب الجزائر العاصمة) مثال على الإبهار الفني من خلال العناصر المعمارية والأثاث والطبيعة، يترك في الناظر حنينا إلى هذا الماضي العتيق.

4 2 3 اللوحات وعلاقتها بتاريخه الشخصي:

سبق الذكر إلى أن راسم ينتمي إلى عائلة فنية، إذ ورث وأخاه عن الوالد والعم حب الرسم إضافة إلى النضال في سبيل القضية الوطنية، فعرف عن أخيه عمر راسم نضاله الصحفي الذي تبعه مضايقات شديدة من طرف المستعمر، إضافة إلى الأسرة الفنية فإن راسم هو واحد من ساكني القصبة العتيقة التي تكاد اللوحات لا تخلو من ذكرها، إذ يصورها مجموعة من المباني المتراصة البيضاء، المشيدة بطريقة معمارية عربية وأصيلة، وكم يمتتع ناظر الفنان بأبهة ورغد العيش آنذاك، أي

قبل 1830، والتي كانت **تحياها** العوائل الجزائرية، حتى صار الربط بين هذه الأبهة واعتبار محمد راسم من العائلة البرجوازية.

وكواحد من نخبة المثقفين الجزائريين فرض احترامه على المستعمر، هاجسه في الدفاع عن الجزائر انعكس في مساره الفني كراسم منمنمات ومن رواد الزخرفة الإسلامية، وقد فرض تدريس المنمنمات فنا تشكيليا إسلاميا بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة ويشيد بهذا الاعتراف الفنان إبراهيم مردوخ قائلا:[1]

فمنمنمات راسم هي مزج بين حياة القصبة العتيقة وأسلوب فني محلي ينتج عنها تاريخ ثقافي جزائري، فباعتباره واحد من الأهالي يظهر اشتياقه الجامح إلى كل ما هو ماض و عتيق يرتبط بالتقاليد المحلية والأصلية للمجتمعات المغاربية عموما، وهذا ما يعكس استعماله للأزرق والأحمر والأخضر وما زين به صفحات الطبعة الثانية من رواية خضرا الصادرة سنة 1926 خلال إقامته بباريس، و في فترة إدارة Paul deloivriere، أين كان مشروع الاحتواء من سياسات فرنسا الهامة والخطيرة، كان محمد راسم واحد من الذين حاولت فرنسا إخضاعهم لهذه السياسة

[1]و هو ما يسمى بفن المنمنمات و الزخرفة الإسلامية، و قد دأب على نشر و تعليم هذا النوع من الفن الذي تكاد تختصبه الجزائر دون غيرها من سائر البلدان العربية مجموعة من الفنانين الرواد، و على رأسه مع عائلة راسم.
ابراهيم مردوخ: الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، مصدر سبق ذكره، ص 24.

فهو من القلائل الذين يعدون على الأصابع من الفنانين التشكيليين ذوي الأصول الجزائرية الاسلامية المتواجدين في الجزائر ومن اصحاب التيار الشرقي الذي يستوحي أسلوبه من الفن الإسلامي وهو ما يسمى بفن المنمنمات والزخرفة الإسلامية، في حين أن أغلبية الفنانين الجزائريين كانوا يتواجدون خارج البلاد، ذو تيار غربي أوروبي يعرف بالفن المسندي.

إضافة إلى الأسرة التي صقلت مواهب الأخوين، فإن صداقة محمد راسم مع نصر الدين دينيه كان فيها الدعم المتبادل بينهما، فاشتركا في بعض الأعمال الفنية وقد اتفقا حول فكرة رئيسية وهي أن الإسلام دين الحرية والتسامح وكلاهما تميزا بالطابع التقليدي والواقعي على غرار بقية الفنانين الذين ابتعدوا – كما سبق التنويه في النص أعلاه– بأفكارهم في دهاليز التجريدية والحركات المحدثة في الفن الغربي، فأي خطاب مسوق أمام أزمة اللاوعي التي يتخبط فيها الشعب؟[1]

---

[1]L’appel d'un orientalisme que Racim persounifie à Alger et qui n'est pas sens attrait parce qu'il extériorise une originalité aux résonances passéistes, certes, mais qui marque une différence néçue dans la réalité et celui d'un-artuniversel .
Médién Ben Ammar, l'Algérie histoire et société et culture ; Alger 2000, p98 .

و بتساؤل لا محالة من عرف منمنمات راسم و الحقبة التاريخية التي عاصرها كونها من أصعب الفترات التاريخية للجزائر، كيف أنها لم تكن من ضمن موضوعاته، ونترك الإجابة للفنان خدة، إذ يقول:[1]

فراسم عاش ذاته الحالمة وحنينها إلى الماضي العريق للجزائريين، أزقة القصبة العتيقة وعمارتها الفخمة وحدائقها الزاهية وزخرفتها الشرقية وتقاليد شعوبها المحلية رافضا الواقع الاستعماري وما يمثله من استبداد، وهناك من استنتج من هذه الرسومات لما تحمله من مظاهر البذخ والرفاهية اعتبار الأخوة راسم من الذي صنفوا في إطار الطبقة البرجوازية.

و أمام الواقع الذي فرضه الوضع على العالم العربي آنذاك وتجاوزا لكل الطابوهات الدينية والسياسية، راح راسم يصور شخصية الرسول محمد (ص) والملائكة و نزول الوحي "منمنمة تاريخ الإسلام"، و لم يكن وحيد دربه في هذا، فبين العقيدة الدينية

---

[1]« Racim n'avait qu'une unique saison. Une longue et douce saison ou l'herbe ne pourrait être que luxiriante, labrise légère. Dans les patios toujours calmes, les démarches sont feutrées les gestes lents .... A l'orée de la réalité aussi. Cet homme qui a vécu la période le plus tumultueuse et la plus grule de notre histoire nationale n'évoque jamais ce temps. Pas une seule allusion. Pas un témoignage, Racim a mis son art en marge du temps vécu ». RACIM par-delà l'actualité journal El Moudjahid culturel, n° 157, Alger 1975, p08 .

والمعيار السياسي، قام بعض الفنانين المصريين منهم فؤاد كمال، رمسيس يونان وحماد عبد الله بتأسيس الجماعة السريالية "فن وحدية" متأثرين بالحركات الفنية الغربية الي تم بواسطتها إعادة إنتاج القيم التقليدية بما كان متعارفا عنه أنه مقدس أو مرتبط بالسلطة.

لكن الاختلاف بين راسم وهؤلاء الفنانين هو في المحافظة على ثوابت الهوية مع غيره ممن عاصروه كجواد سليم وفايق حسن من العراق، الذين استوعبوا الفن الحديث للقرن العشرين دون التأثر بمضامينه المغايرة للمبدأ الذي يرسم الفنان لأجله، فراسم لم يتأثر ببيكاسو أو ماتيس خلال إقامته بالخارج، بل استفاد من العوامل التي تخلق الديناميكية الجمالية من جديد في الفن العربي الإسلامي بطبوعه المحلية جاعلا منها المسار نفسه الذي يعبر عن الهوية.

منمنمات راسم التي لم تتعرض إلى الواقع الاستعماري، عرضت نفس الأزمة وهي الاستبداد التركي في عهوده المتأخرة بالجزائر والحروب الصليبية التي تدلل على تكالب العدوان الخارجي المبيت للجزائر قبل، وقد يكون من أحد العوامل الي نجد فيها المبرر إضافة على ما ذكره الفنان محمد خدة محاولة

راسم تجنب أية مواجهه مباشرة وعلنيه لإدانة المستعمر الفرنسي وتفضيل الإدانة التاريخية لمن قبله وكذا للسن المتقدمة للفنان لم تكن لتسمح بتحمل مضايقات فرنسا من حبس وتعذيب مثلما مورست على أخيه عمر راسم، والأشد كون فرنسا كانت تمارس سياسة الأرض المحروقة على الأهالي - السكان الأصليين- لاسيما الطبقة المثقفة منهم.

الفصـــل الثـــالـــث

مقاربة سيميوليوجية للعلامات البصرية المدروسة

1. السياق الاجتماعي والثقافي لإنتاج الرسائل البصرية
2. فن المنمنمات و خصائصه التشكيلية
3. مقاربة سيميولوجية للعلامات البصرية في الرسالة
4. المعنى التقريري والمعنى التضميني
5. التقييم والتقدير الشخصي

1. السياق الاجتماعي والثقافي لإنتاج الرسائل البصرية

1. 1. الواقع الاجتماعي:

كان للاستعمار الفرنسي دور في نقل الحضارة الأوروبية عموما والفرنسية خصوصا إلى بلاد المغرب لاسيما الجزائر، لكن بقي التميز لدى أولئك المعارضين للادماج و طالبوا بالحرية والاستقلال، وراسم واحد من الذين نستنشف لديهم تواجدا ضمنيا - بما طرقه من موضوعات لهذا الموقف- لحضارة غير زائلة تربط الجزائر بالحضارة الإسلامية، وبانتمائها إلى الأمة العربية ومن جهة اخرى تفنيد كون الجزائر جزء من فرنسا بغية تضليل تاريخي وحضاري إذ صور العلاقات التاريخية بين الجزائر وأوروبا على منمنمة معركة بحرية التي تؤرخ لفترة الحروب

المسيحية وتكالب الأساطيل الأوروبية على غزو سواحل الجزائر[1].

وكون محمد راسم هو فرد من الجماعة، فقد خضع إلى نفس الدافع الاجتماعي أثر على مخياله كفرد وكفنان فجعله يصور هذه الحقائق بأكثر إبداعية من الجانب التقني والمادي وتعبيرية من الجانب الايديولوجي، فصور راسم المجتمع الجزائري في فنونه الحرفية وفروسيته وفخامة عمارته وكذا في عاداته وتقاليده وتاريخه، وننوه هنا بالمسار الفني نفسه ليحي التركي من تونس، إلا أن لغته الفنية التشكيلية كانت غريبة على غرار راسم التي ارتبطت بمرجعية جمالية إسلامية تعبر عن تراكم ثقافي وموروث حضاري عكس ما اختلج في نفس الفنان من حرية جمالية أصلية وكذا تعبير عن هويته التي هي نفسها تعبيرا عن جماعته بعينها، فالرسالة البصرية التشكيلية إذن بتميزها التقني والمادي أدت أيضا وظائف فنية لأنها ارتبطت بمكونات شخصيته وبالتالي بالبيئة التي يحيا فيها الرسام لتكون أكثر شمولية فتعبر عن المجتمع والوطن (العقبة، البادية) لتتجاوز بعدها المحلي.

---

[1]"فما شهده العالم من صراعات وحروب ونزاعات أدت بمحمد راسم إلى الربط بين الواقع والتاريخ"
من البرنامج التلفزيوني –لقاء، استضافة الأستاذ لهاشمي أخصائي منمنمات (عرض البرنامج في2007/02/25على الساعة العاشرة ليلا عبر القناة الأرضية الجزائرية).

وكأن راسم قد جعل معابر تاريخية تتصل فيما بينها باستمرارية معبرة عن العروبة والإسلام، إذ تعكس منمنمة تاريخ الإسلام اعترافا حضاريا بما زخرت به الأمة من مظاهر العلم والفنون والآداب توافق نظرة جاريد دياموند استاذ الجغرافيا بجامعة كاليفورنيا في تحديده لمعالم الاختلاف الحضاري.[1]

ولذا فراسم كان واحد من العناصر المثقفة التي حاولت فرنسا استقطابها بسياسة الإدماج، فالرسالة الفنية الهادفة من فنان يسعى إلى الحرية والأمن، فمنمنماته عن الحنين والاشتياق إلى الماضي الزاهر سجلت لحركة مناهضة تتصل وتتواصل لأنها تنتقل في المكان والزمان، مستدلين على وجود زمنية اجتماعية في مواضيعه، من خلال التعرض إلى أهم الأحداث التي أطرت السياق الاجتماعي والثقافي لإنتاج الرسائل الفنية.

خلال الأربعينيات وجدت فكرة الإدماج قبولا لدى الجزائريين المثقفين ثقافة غربية تم طرحها بشكل سياسي مغاير من طرف النواب، ففي جوان 1946، وضع مشروع"الجمهورية

---

[1] "Quand on évoque cette notion-sivilisation- ;on pense aussitôt à l'écriture et à l'art comme caractéristiques premières . '
Jared Diamond : toutes les sociétés sont menacées d'effondrement revu l'histoire
n° 316 , Janvier 2007 , p37

الجزائرية" الملحقة بفرنسا على مائدة الجمعية التأسيسية، الذي كان محل اعتراض من بقية المثقفين أهمهم من نشطوا في إطار جمعية العلماء المسلمين الجزائريين وكانت مواجهة فرنسا بما آمنت به لنفسها فكيف لمن تذوق طعم الحرية أن يحرم المطالب بالتحرر من نيران الاستعمار والتمتع بحقوق الإنسان كاملة.

وفي الموضوعات التي تناولتها منمنمات راسم موقف مناهض للإدماج، فمنمنمات تاريخ الإسلام ومعركة في البحر تعكس تاريخ المقاومة، وطرح لفكرة الجهاد، إذ يستنهض راسم الهمم بآيات قرآنية وأقوال مأثورة يذكر فيها الجهاد وفضل التآزر والاتحاد عبر منمنمة الأمير عبد القامر وهو القائد الذي جمع بين صلاح الدين وصلاح السياسة، فالإدماج يعني التخلي عن الأحوال الشخصية الجزائرية الإسلامية وهذا يعني لدى العامة الارتداد عن الدين وبالتالي فهو من قوم المتجنسين بجنسيتهم، يحرم عليه الصلاة والصوم والدفن بمقابر المسلمين وغيره من شعائر الإسلام، وهكذا صور راسم عبر منمنماته "في المسجد، ليالي رمضان وتاريخ الإسلام " معالم الهوية الجزائرية وانتماؤها الحضاري والعقائدي.

وإثر رحيل أكثر من مليون من الأرجل السوداء شهدت الجزائر أجواء سياسية غير مستقرة، انتهت بأخذ السلطة في19 جوان 1965 واستتباب النظام بالبلاد بتوجيه من العقيد هواري بومدين، إلا أن منمنمات راسم لم تتعرض كما سبق الذكر إلى أي من الفترات التاريخية الحرجة لجزائر سواء قبل 1962 أو بعدها، مما يجعلنا نعتقد بأنها قضية مبدأ في الرسم والتعبير لديه يتحرك ضمن حدود موضوعة مسبقا.

أمام فشل مشروع الإدماج، كان التشكيك في إصلاحات 1948، فترة حكم مارسيل إدموند نيجلن وازداد الوضع الاجتماعي تدهورا فترة الحرب العالمية التي أرغم الجزائريون على المشاركة فيها دون أن يكونوا شركاء في النزاع وكذا الهجرة إلى فرنسا والوضعية الحرجة للاقتصاد مما أدى إلى إقصاء اجتماعي للأفراد الجزائريين من سجن وظلم أو إجبارية التجنيد في صفوف الجيش الفرنسي والذهاب إلى الجبهة العسكرية بالهند الصينية ولم تكن الأرياف أقل بؤسا من المدن التي عانت اكتظاظا ديموغرافيا، فالسلطات الكولونيالية صادرت أراضي الفلاحين لينتشر البؤس والمجاعة والإصلاحات التي رافقت مشروع بلوم فيوليت إلى غاية قانون الجزائر في 1947 آلت إلى الفشل.

أما راسم وفي خضم هذه الظروف لجأ عبر منمنماته إلى تصوير مناظر البحر والسواحل الجزائرية بين أمنها الهادئ وأجوائها الساخنة في الحروب والمعارك (معركة في البحر، ليالي رمضان، خير الدين برباروس)، إذ شهدت سنة 1943 نزول قوات الحلفاء على سواحل الجزائر لدعم فرنسا في الحرب العالمية الثانية، وكانت هذه السواحل قبل محل لجوء للأهالي بعيدا عن صخب المدينة، أما المساء فكان الاجتماع بحارات القصبة العتيقة، ولا يتغير هذا السياق التاريخي كثيرا عن فترة الخطر الإسباني والحكم العثماني فأحوال القرن التاسع عشر هي أجزاء تاريخية مصورة من فترات النصف الأول من القرن السادس عشر أين يصور الكفاح في سبيل القضية الوطنية هو أيضا نصرة للإسلام ودياره ضد الإسبانيين والأوروبيين عامة، وعين خير الدين باشا ممثلا للسلطان في الجزائر إلى جانب الانكشارية البحرية والحربية التي امتلكها، وكان الحكم العثماني في الجزائر في أول الأمر قويا فتصدت الجزائر للعدوان الخارجي على سواحلها التي صورها راسم في منمنمات (ليالي رمضان وخير الدين برباروس) بما كانت تنعم به من هدوء وأمن.

إلا أن ما دب في أوائل القرن السابع عشر من خلافات بين الوالي والانكشاريين والبحرية والديوان أدى إلى تراجع نفوذ

الباشا واستحواذ الرياس على سلطة الدولة وقيام نظام الدايات(1771)، واستقل الداي بحكم الجزائر وممارسة علاقاته الخارجية وبقي الولاء إلى الباب العالي ولاء دينيا لا غير فمنمنمة معركة في البحر تصور الروح الصليبية المتجددة مع فرنسا في القرن التاسع عشر ومقاومة الجزائريين في عهد الدولة العثمانية ومواصلتها إلى غاية ما بعد الاحتلال (1830)، فهي إذن حركة جهاد مستمرة ضد حركة التبشير المسيحي المزعوم.

وكانت حالات الفقر والأمراض هي صور عن مناظر الصيد ورغد العيش على منمنمات راسم، أما حرب التحرير وانتفاضات الشعب فقد عززها بصور رائعة عن تاريخ الجهاد عند العرب وبسالة الرياس الجزائريين واستماتتهم في الذود على سواحل الجزائر، فكان التعبير الفني هو رفض الواقع المفروض على الشعب من وجو د استعماري، فمنمنمة الأمير عبد القادر وكذا برباروس تجهر بهذا الرفض وتؤكد على دولة وطنية.

1. 2. المسار التشكيلي للفن بعد الاستقلال:

شهدت سنوات الستينات، تحديدا سنة 1963 تأسيس الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية بالعاصمة، كان من السباقين إلى تأسيسه محمد راسم، إسياخم، خدة، بوزيد، تمام، زميرلي،

عدان مصلي، فرجه، خيرة فليجاني والواعيل، وبالرغم من أن راسم كان من الأوائل الذي سعى إلى تأسيسه، إلا أنه لم يتولى الأمانة العامة للاتحاد سواء في الستينات أو السبعينات، إلا أن الاتحاد لم يبقى مجرد مؤسسة أو تنظيم ثقافي في حد ذاته حيث أدمج في نفس السنة ضمن المنظمات الجماهيرية التابعة للحزب الواحد آنذاك.

إلا أن الفنانين آنذاك تشكلوا ضمن مجموعات في إطار الزمالة أو تقارب الأسلوب نذكر منها جماعة الأوشام، فن وثورة، مجموعة الفنون الإسلامية.

و ما يجعلنا نرجع عدم تسلم مهام الأمانة العامة للاتحاد من طرف محمد راسم هو المبدأ الذي يرسم راسم لأجله والذي نادت به جماعة أوشام منهم مصطفى عدان، شكري مصلي ودوني مارتيناز، وقد تولى الاتحاد من 1963- 1971، و في نفس هذه السنة ثم إدماج الاتحاد وتولي فارس بوخاتم الأمانة العامة من 1973 إلى غاية 1984، على نقيض الجماعة الأولى، إذ تعتقد في توظيف الفن لخدمة الثورة (جماعة فن و ثورة) و بالتالي تسييس الفن[1].

[1]L'art servait ses commanditaires, privilégiés de l'ordre social.
Herv Fisher: théorie de l'art sociologique, Belgique, 1977, p131.

و كان فارس بوخاتم جندي في صفوف جيش التحرير ومنه أسند لهم مواضيع رسمه فصور حياة الكفاح وتخليد الثورة التحريرية، وهذا ما يختلف عنه راسم الذي تميز برسم المناظر الطبيعية والأجواء الحياتية الزاهرة وتاريخ الإسلام والجهاد، مواضيع إنسانية كلها وتحمل ايديولوجية: رافضة للتواجد الاستعماري والحث على التحرر.

وقد ظهرت – كملاحظة– في اعمال فارس بوخاتم الاستمرارية في نفسر المسار التحرري فبعد الاستقلال عكس مواضيعه كما شبهها مع السياسة التحررية للبلاد ليعيد على مدار لوحاته أمجاد التحرر وثمن الكفاح، وكأن بوخاتم هو الناطق الرسمي الفني للحكومة وعلى العموم هذا ما اصطبغت به أعمال الفنانين عقب السنوات الأولى للاستقلال تمجيدا للتضحيات.

2. فن المنمنمات و خصائصه التشكيلية

2. 1. المدارس الفنية:

ينسب المستشرقون فن المنمنمات إلى جذور هيلينية يونانية، فيما شهدت تطورها التاريخي ببلاد الرافدين، و تدلل الرسومات التاريخية التي وجدت في كتاب الداعية ماني البابلي

216م بأن مصدر الكلمة منمنمة كان مشتقا من إسمه "ماني"، وكان عنوان الكتاب بالعربية (كتاب ماني) وبالفارسية (كتاب نامة)، لتصير بصيغة منمنمة ومعناها الشيء الدقيق المزوق ذو الملامح التصغيرية ومنه باللاتينية (Minatures)، ويعرف الدكتور علي ثويني هذا الفن التصغيري قائلا[1]، أما الأستاذ الهاشمي أخصائي المنمنمات والمدير الحالي للمدرسة الوطنية للفنون الجميلة لمستغانم فقد عرفها بقوله[2].

و قد سبق ذكر أن المصورين دأبوا على طرق مواضيع دنيوية ومناسبات دينية هامة في حياة المسلمين الروحية كحادثة المعراج وقصة الرسول (ص) والصحابة، ويعد يحي الواسطي و بهزاد وعبد الصمد و سيد علي من روادهم، و على العموم فإن هذا الفن قد انتشر في العالم الإسلامي و ظهرت فيه مدارس فنية اختلفت فيما بينها من حيث الذوق والمرجعية المؤثرة والموروث المحلي، نردها في عشرة مدارس رئيسية :

---

[1]"و المنمنمات نوع من التعبيرية في الرسم واقترنت بالفنون التصويرية التي طرقت عدة مواضيع أدبية وعلمية، يعود الفضل فيها إلى عكس صورة المجتمعات الاسلامية بما يوحى بالكثير من القراءات ومن ضمنها طرز العمارة و المعالجات الفنية السائدة".
علي ثويني: منمنمات (ولوج في 02-06-2005). www.cerphi.net/lect/art.htm

[2]"المنمنمة هي قراءة للنص مع رسم تفسيري، قدمة جمالية خاصة عند العرب، لأنه ملم يعرفوا فنون التصويرية ولأنهم أيضا لا يستطيعون رسم الكائنات فصاروا يرسمون في عالم غير واقعي، فأصبح تخطيط الخلفية عن طرق تحوير الطبيعة فولجوا إلى عالم الأرابيسك وغياب المنظور".
من البرنامج التلفزيوني – لقاء، استضافة الأستاذ الهاشمي أخصائي منمنمات، سبق ذكره.

أولها، مدرسة بغداد التي اعتبرت مرجعية للمدارس اللاحقة وأكثر إنجازاتها تمثيل قصص لكليلة ودمنة ومقامات الحريري ليحي الواسطي والمؤلف الموسوعي عجائب المخلوقات للقزويني وقد عاصرت المدرسة حقبة حضارية مزدهرة من تاريخ بغداد (ق6هـ/1200م-8هـ/1400م) والتي سميت بأسماء أخرى منها المدرسة العباسية أو السلجوقية أو مدرسة ما بين النهرين ومن أبرز خصائص هذه المدرسة الميل إلى التسطيح وإعطاء المنمنمة بعدين إثنين هما الطول والعرض والابتعاد عن التقيد بالنسب الخارجية للأشكال المرسومة وقد حاول جواد سليم من العراق إحياء هذه المدرسة في القرن العشرين.

ثانيا، المدرسة المصرية وهي مدرسة اصطدم مسارها الإبداعي بالتوجه الفقهي آنذاك للأيوبيين ونظراتهم إلى الفنون، فحول المصور حامله إلى الخزف، من معلميها التبريزي وشرف الأبواني وسعد وغيبي.

ثالثا، المدرسة الإيرانية المغولية (ق8هـ/14م) التي ورثت عن مدرسة بغداد واستفادت من حذاقة فنانيها الذين اضطروا لمغادرتها نتيجة لخراب المدينة، ظهر من خلالها التأثر بمناظر

الرسم الواقعية للصينيين، من مخلفاتها منافع الحيوان لابن بختيشوع وجوامع التاريخ للوزير رشيد الدين.

رابعا، المدرسة التيمورية في آسيا الوسطى (ق9هـ/15م) و تطورت إبان عصر تيمورلنك، من أهم مصوريها أمير شاهي وغياث الدين، اهتمت في تصاويرها بشعر الغزل والصوفية لمشاهير كنظامي وسعدي والخيام.

خامسا، المدرسة الإيرانية الصفوية، اشتهر ذكرها لدى الأوروبيين و قد أضفى عليه الفنان محمد زمان – الذي استفاد من بعثة إلى ايطاليا للدراسة – بعض التعديلات في قواعد المنمنمة، من مخلفاتها الشاهنامة، للفردوسي.

سادسا، المدرسة الأفغانية، وتعتبر مدرسة بهزاد والتي أخذ عنها محمد راسم، كون بهزاد صار معجزة عصره الفنية وأضاف إليه من الجانب النفسي والتقني كخلط الألوان. سابعا، مدرسة بخاري (ق10هـ/16م) وقد تميزت مواضيعها بالشاعرية وتأثرت في أعمالها بالمدرسة التيمورية و بهزاد.

ثامنا، المدرسة التركية، ذات نزعة شرقية عرفت نبوغها الفني خلال القرن السادس عشر وهو عهد السلطان سليمان القانوني، من أهم آثارها كتاب زبدة التواريخ لسيد لقمان عاشوري

الذي أرخ فيه للتاريخ العالمي السياسي ثم تأثرت المدرسة بعصر النهضة بإيطاليا.

تاسعا، المدرسة المغولية الهندية، تطور هذا الفن مع ورود المغول عام 1523 وما جلبوه من فنون لآسيا الوسطى، وقد اهتموا بتصوير المتصوفين الهنود، ومن آثارهم ما صور من قصة حمزة (ض) عم الرسول (ص) وما اقترن بها من خرافات شرقية، رسمها اثنان من أكبر فناني الهنود وهما سيد علي وعبد الصمد، وقد كان للحملات الأوروبية دور في التأثر بعصر النهضة، كذلك ما جلبه البرتغاليون والهولنديون والإنكليز إلى بلاد الهند، وتأثر أيضا فنانون غرب بهذا الفن نذكر منهم رمبرانت (1606-1669م) مضيفا إليها تقنية (الاشراق والعتمة).

عاشرا، المدرسة الأندلسية، عرفت بشمال الأندلس في الأديرة التي عنيت بتعليم فنون الخط والرسم والتوريق، تأثرت بها مدن إسبانية خاصة إشبيلية وأضيفت إليها عناصر محلية، ومن أشهر المتأثرين بالمدرسة خلال القرن السابع عشر موريليو وبنشيقو وزباران.

2. 2. الهوية التشكيلية المتجددة و خصائصها:

المنمنمات كفن تشكيلي ننظره من جانب المعاصرة في الزمن في هذا المقام من البحث، ما هي إلا ملاحظة نقدية بما حمله من تعايش بين تراكمات حضارية أثرت وتأثرت، تتميز بالابتكار والتراثية، جعلها تزخر بمدارس فنية اتخذت كل واحدة منها أسلوبا معينا للتصوير وبالتالي تمايز الخصائص التشكيلية من مدرسة لأخرى، فمقاربتنا منها هي المقارنة بين الخصائص الحضارية قديما وحديثا وإثراء العامل الحضارية التبادلي مع الحضارات الفاعلة فيه.

إن هذا الفن الكلاسيكي الضاربة جذوره في تاريخ الحضارة الإسلامية نجده اتسم بالاستقلال اللوني و(الاشتقاقات اللونية)، وفطرية الأشكال وهندسة مفعمة بالأصالة والمفخرة، وقوة الزخرفة أو توظيف فن النقش ومن ثم كانت تجديدات راسم في مجال المنمنمات، إذ يرى الباحث في الفن العربي المعاصر عبد الكبير الخطيبي بأن حضارتنا هي حضارة العلامة التي تحمل في حد ذاتها الصورة كاملة، فراسم استعاد المنمنمات والعودة الراقية لفن التوريق والخط والزخرفة والعمارة والفخامة حتى يعلن عن استمرارية حضارية للمجتمع الجزائري في الزمن، وكذا ابتكر

عوامل تشكيلية حاضرة نتيجة احتكاكه بالغرب، فأخذ عنهم اكتساب المعارف الجديدة والتقنيات و قضايا التوقيع والمعارض الدولية وهذا يمدنا بانطباع كون راسم أراد أن يدمج المنمنمات في حضارة العولمة الفنية للعلامة البصرية أين تحتل الصورة المركز الأول.

إلا أنه ثمة اختلاف رئيسي بين راسم و غيره من الفنانين الذين عاصروه كونه أخذ عن الفن الغربي لكن بنسبية جعلته لا يغير فيما يتصل بالموروث الحضاري التشكيلي للمنمنمات وذاكرتها الحضارية، فيعكس في منمنماته استمرارية زمنية للمجتمع الجزائريفي حضارته وتاريخا رغم الاستعمار وهذه واحدة من المكتسبات الأصلية في المنمنمات، نجد راسم قد حافظ عليها كموروث ذو صبغة توحدية نجد أصوله في الدين و نكتفي بوصفه عربي- إسلامي وكأننا نمنحه هوية أكثر شمولية حتى نجمع بين التمايز الجغرافي والديني والعرقي.

إن ما يميز فن التصوير التصغيري - المنمنمات- لدى راسم هو حفاظه على سننه التشكيلية الكلاسيكية والتوقيع عليها برتوشات معاصرة، فهو يتميز بـ:

- **الأصالة و المعاصرة**، إذ جمع محمد راسم بين أصالة التراث الفني والتقنيات المحدثة في التشكيل المعاصر وإعادة إحياؤه في خضم التيارات الفنية المعاصرة آنذاك والمتغيرات الحضارية التي عمل الفرنسيون على إحلالها بالجزائر مند القرن التاسع عشر خدمة لأيديولوجيتها الاستعمارية والتي كانت من مخططاتها القاعدية هو محو الشخصية وعليه كانت مكونات الهوية الجزائرية التي كان راسم يصورها، يعطي من خلالها الخصائص الراقية لمعاني الجمال الفني العربي والإسلامي ومنها الهندسة المعمارية الصافية من حيث الأشكال سواء في تصويره للقصور أو المساجد (منمنمة في المسجد، حارة بالجزائر العاصمة) و كذا فن الخط العربي و ما يتخلله من زخرفة توريقية.

- **الواقعية التاريخية**، فمن جهة يلتزم راسم بالتجريدية في معالم من المنمنمة والتي تعني فلسفة وجودية عن تسامي الروح و سعيها إلى العلى، فعلى إطار المنمنمة يشابك راسم في زخرفته بين عناصر هندسية نباتية و يداخلها نيما بينها فتتحول العلامة المكتوبة خلالها إلى صورة في حد ذاتها، ومن جهة ثانية فمواضيع راسم تتميز بواقعية الحدث التاريخي والاهتمام بالبنية التشكيلية للمنمنمة من اللون والمنظور حتى يكسبها دورا رمزيا دالا سواء في تصويره (الديني و الدنيوي أو الغيبي والمرئي أو

الخيالي والواقعي)، وتبلغ درجة الرمزية التعبيرية لدى راسم في منمنمة تاريخ الإسلام إلى إعطاء شكل ملحمي للموضوع يروي فيه راسم تاريخ الحضارة الإنسانية بالعالم العربي و الإسلامي جامعا جغرافيته وملخصا لتاريخه في عالم المنمنمة الصغير.

- **البعد الثالث والاشتقاقات اللونية والنزعة التشريحية، ففي** نفس الذي يحافظ راسم على فن المنمنمات الأصيل من كل طمس حضاري فإنه لا يجد حرجا من الاتصال والتواصل والأخذ عن حضارات إنسانية أخرى ما يثري به الخصائص الجمالية لفن التصوير التصغيري فأخذ عن عصر النهضة الأوروبي خاصة البعد الثالث تطبيقا لقاعدة المنظور فيعزز بهذا وجود العمق على المنمنمة و بالتالي تصوير الواقعية التاريخية بالفعل.

وعلى منمنمات (دارة بالجزائر العاصمة، في المسجد) نجد راسم يدرج في تصويره للأرضية والسجاد اشتقاقات لونية حتى يعبر عن الجانب التراثي للوحة متجاوزا مجرد ملئ فراغات الأشكال والخطوط إلى إعطاء اللون قيمته كعنصر تشكيلي يؤدي دورا رمزيا دلاليا.

إذن، نجد تواصلا لدى محمد راسم بين التقليد الشرقي والحضارة الأوروبية لكن في حدود لا تخرج عن الإطار العام

المتمثل في المحافظة على التقاليد الحضارية السائدة في الزمان والمكان سواء في مشربها الموضوعي أو التقني و الأسلوبي، لأنها تعكس الصدق الفني طالما ان محمد راسم لم يخرج عن إطار الموضوع الذي يهتم بالحياة الاجتماعية والسنن التشكيلية التي تسير عليها المنمنمات.

قوة حضور العطسة إلى جانب الصورة مستلهما اياها من الحضارة اللامادية والاعتقاد الديني التوحيدي، وهنا يبرز فضل الحفاظ على هذا العامل الفني من طرف محمد راسم، فيتجلى بهذا الاختلاف الحضاري بيننا وبين حضارة اوروبا وأمريكا وحضارات إفريقيا الاسطورية، كمنمنمة بسملة "تنميق شرقي" وما نلحظه من خلالها من فنية للخط العربي، فنجد راسم يصور العلامة المكتوبة أو الحرف ويخططها بطريقة فنية و أصيلة تجعل العمل الفني يحافظ على ديمومة زمنية في التاريخ و يجعلنا إلى أن فن الخط أو الكتابة قابل للممارسة على عوامل متنوعة، فنجد في المنمنمة لاسيما الإطار المكان المفضل لكتابات راسم وكذا الجمع بين مضمون النص وزخرفته، مستخلصين بهذا الخاصية التشكيلية الآتية: تحويل اللغة إلى فضاء ذو حرية شاعرية وفي الآن نفسه إعادة تأليف الفضاء المجرد لتحويله إلى أشكال زخرفية ويلعب النص دوره في مجال

التأليف الصوري على المنمنمة أي أنه يساهم في تركيب أو إعادة تركيب الأسطورة الخاصة بالصورة و بالتالي هويتها الثقافية وميزتها الحضارية، لكنه يبتعد عن الحرفية الرمزية.

ولهذا نجد بأن الظاهرة الإلهامية ترتبط بمدى القدرة الإبداعية، المتجسدة على المنمنمة أو فيما معناه التفريغ في شكله الفني وعلاقته بالعقيدة الروحية للمصور، فراسم وإن كان يؤمن بأن الفن هو لأجل الفن بعيدا عن كل تسييس، إلا أننا نستشف في غرضه الفني والإبداعي معاصرة للحقبة التي عاشها تحت نير الاستعمار وإن لم تكن مباشرة إلا أنه قاسها على مقياس مثيلاتها في الزمن الماضي، فمنمنماته المعتمدة على الرؤيا البصرية حملت خطابات نهضوية ذات أفكار نهضوية وثورية، لكنها تفسير غير مباشر للأشياء، معتمدا في قراءة الغير لها على ما تضمنته المنمنمات من نصوص.

3. مقاربة سميولوجية للعلامات البصرية في الرسالة

3 .1. الصورة و الاتصال:

لا تخرج منمنمات راسم كخطاب بصري عن الإطار التواصلي و نحدد الوظائف التي يؤديها مستندين فيها على ما

وضعه اللساني جاكوبسون حول وظائف الشعار، إلا أننا هنا نناقش عملا هو في أساسه تصوير تشكيلي.

3 .1 .1. الوظيفة البصرية:

و هي أولى الوظائف التي نحصرها في الحقل الاتصالي المتمثل في المرسل وهو محمد راسم، محتوى المنمنمات من سياق إيديولوجي عموما، اما القناة فهي عبارة عن حوامل مادية، المستقبل هو جمهور المستهلكين، التأثير يكون بخطاب بصري تشكيلي موجه، ننظر إليه كمادة بصرية مقدمة خاضعه لتحليل سيميائي دلالي لاحقا، تعكس مناسبات معينة ترتبط بالوسط السوسيوثقافي، تمنح معناها بالنظرة خاصه وأن الفترة التاريخية التي عاصرها تميزت بتدني المستوى التعليمي والثقافي للجزائريين واقتصار الفنون بصورة عامة على جماعه الكولون، تجعلنا نعتبر أعمال راسم الفنية وسيطا منتجا لخطاب مؤسس جديد ووسيلة تواصل هامة بما حملته من مواضيع ونعتبر أعمال راسم جماهيرية لأنها لم تندرج ضمن مجالات الفن التجريدي من تكعيبية وسريالية أو دادائية، إنما وافقت مستوى كل فئات الشعب الجزائري آنذاك فهي وسيلة تواصلية جماهيرية.

كما أنها تقدم نشاطا إنسانيا شاهدا على عصره وزمانه وحياته، وقد تحفز هذه الوظيفة فينا ما يأتي: وقاية ذاكرتنا ضد الزمن، العملية التواصلية مع الأخر، التعبير عن حالات عاطفية وشاعرية مرتبطة بالمجتمع وصاحبه، تحقيق الذات، النخوة الاجتماعية وانطلاقا من هذا تتجسد لنا ممارسة التصوير في كونه بسيطا أو معقدا وإذ نجده ههنا بسيطا.

3 .1 .2. الوظيفة التعبيرية :

يتخذ راسم نماذج من التمثيل ترى من خلالها الجزائر، في لوحات من ماضيها العريق وعاداتها وتقاليدها، وخطابه لا يخلو من سيميائيات العلامة التي تحولنا إلى الاستعارة في مفهومها اللغوي، حتى الألوان فهي تحيلنا أيضا إلى دلالات معينة كاستعمال الألوان الفاتحة والباردة واستعمال الأزرق والأحمر والأخضر بقوة، فيحي الذاكرة الثقافية بعرض مناسبات دينية على منمنمة ليالي رمضان ويؤرخ لمجتمعه ليقاوم الزمن الحاضر والإقصاء الحضاري للجزائر على منمنمة تاريخ الإسلام، فالتعبير قوي من خلال الوجود المادي والحضور الثقافي على المنمنمات بفعل ما صوره راسم عن الزمن الماضي وتحديا للزمن الحاضر، وكأنه يعيد تاريخ ما يخاله طي النسيان.

وبالرغم من بساطة التعبير، إلا أن الخلفية الإيديولوجية عميقة عمق احترافية راسم وإبداعه في المنمنمات واختياره تحديدا لهذا الأسلوب التشكيلي كونه أساسا يرتبط أو بالأحرى جزء من الذاكرة المعاد إنتاجها لإثبات التميز الحضاري تجاه الأخر، ولهذا يقدم استعارات فنية إن صح التعبير على منمنماته ليعبر عن تصوره الذاتي بمجتمعه، يريد به مجملا المحافظة على هوية[1] الجزائر ويستنهض همم شعبها إلى الجهاد ضد العدوان الخارجي، فما يستلزمنا من وقت لقراءة نصوص عن أحداث تاريخية اختزله في لحظة من الإبصار المستهلك للصورة، خاصة على منمنمة تاريخ الإسلام التي يعتمد فيها على طريقة معروفة منذ القدم في التصوير الإسلامي وهي تصوير الأحداث المتعاقبة، إن عاقب راسم بين وقائع تاريخية متسلسلة موحيا من خلالها على أن ما عاشه العالم العربي والإسلامي ماضيا يعيد نفسه حاضرا .

---

[1]Nous communiquons pour transmettre ou recevoir des informations mais aussi pour défendre une image, un territoire, une relation. L'identité est l'un des enjeux centraux dans le jeu complexe des relations interpersonnelles .
Jean Français Dortiter, La communication, Démos l998, p95.

3 .1 .3. الوظيفة العاطفية:

يبرز دور الدلالات السيميائية من خلال وظيفة التأثير على المستهلك وهذا لما تحمله من معنى، والمتلقي المعني الرئيسي بهذا الخطاب البصري، فالمنمنمات التي صور فيها راسم مشاهد الرياس وهم يذودون على سواحل الجزائر ضد العدوان المسيحي الإسباني أو جهاد المسلمين للكفار في عهد الرسول عليه الصلاة والسلام أو حتى إضفاء كثافة لونية للأزرق على منمنمة ليالي رمضان، هي استنهاض الهمم ورسائل مشفرة إلى رفض الوضع المعاش من استعمار وحنين واشتياق إلى الأمن والحياة الهادئة التي كانت تحياها الجزائر قديما، كون المتلقي الرئيسي يحمل نفس المرجعية الإيديولوجية والثقافية للرسام ونفس الانتماء والهوية، أم الأخر سينظر إلى منمنماته وكأنها تراكم ثقافي حضاري لإثنية ذات مرجعية إيديولوجية يسعى من خلالها إلى فرض موقفه.

ولا تخلو منمنمات راسم من دلالات سيميائية كالرموز هي عبارة عن مثيرات بصرية وربما تجعل في نفس كل متلقي للصورة البصرية صورة ذهنية مغايرة للأخرى وأول مثير بصري يلفت الانتباه على منمنمات راسم هو الحركة والتواجد البشري، أما

السكون فهو الطبيعة الصامتة. كذلك الذي يساعد المتلقي العارف بشؤون التشكيل على كشف الجانب النفسي للرسام وأخذ نظرة صادقة عن وسطه الاجتماعي والثقافي فاللون الأخضر على منمنمة في المسجد يرمز إلى السكينة والحياة الهادئة وهذا ما يتناسب والظرف المكاني الروحاني للمسجد أما الأزرق على منمنمة ليالي رمضان.

وهذا ما ينطبق مع الحالة الاستعمارية التي عرفتها البلاد أما الأحمر على منمنمة "معركة بحرية" فهو يرمز إلى الحركة العنيفة يساعد في ذلك التعبير اللغوي أو النصوص التي كتبت على حواف اللوحة حتى تؤدي بعقل المتلقي إلى تكوين نفس الصورة الذهنية وهي من إحدى خاصيات العمل الفني لراسم، أين يلعب النص دورا مميزا في التعريف بهوية المنمنمة الممثلة أمامنا، وتمنحها دلالة وفق لسياق التلقي وهو إلى جانب الصورة. باعتباره لغة ساهما كأداة تواصلية، لاسيما وأن النصوص المقدمة هي آيات قرآنية من الذكر الحكيم ذات مضامين دينية حياتية، فالأداء التواصلي بينهما على مساحة المنمنمة يؤدي إلى إنتاج معنى مؤثر ومهيج للشعور.

3 .2 البعد التواصلي للخطاب البصري على منمنمات راسم:

إن لغة الصورة فرضت نفسها إلى جانب اللغة المقروءة أداة تواصل وكفاح معا، فهي قادرة على أن تحمل رموزا أو علامات ذات دلالات سيميائية تحيلنا إلى الإيديولوجية. الخفية، إضافة إلى أن الاختلاف اللغوي بين الأمم يكون عائقا للعملية التواصلية مسألة المنمنمة نسق أو بعد جديد اتخذه راسم مجاوزا به قيود اللسانيات، على حد تعبير الأستاذ والباحث سعيد بن كراد إذ يقول[1].

وعلى قدر إتقان هذه اللغة، يتبين لنا مدى احترافية وإبداع صاحبها من خلال بعديها، الأول الأيقوني وهو تمثيل محمد راسم للطبيعة والموجودات الحية (بشر، حيوانات) وكل ما يؤثث حياة البشر (عمارة، خيم في البادية)، أما الثاني التشكيلي فنضمنه كل ما أتقنه راسم في تصوير الحالات الإنسانية على المنمنمة من أشكال وخطوط وألوان – مع ملاحظة – دون المساس بالتقاليد التشكيلية للمنمنمات بل إدخال التقنيات الحديثة وتكون بهذا

---

[1]إن الوظيفة التواصلية لا تقتصر على اللغة وحدها وإنما هي مرتبطة بجميع الأنساق التواصلية والدالة و نعني هنا بالقصدية ذلك الوعي الإنساني الذاتي الذي يدفعه لممارسة سلوك تواصلي. سعيد بنكراد: الخطاب البصري (07/03/20).
WWW.SAIDBENGRADFREER/FR/AR:htm

التمثلات الثقافية هي كل ما يؤدي إلى الدلالة عن التمايز بين الأنا والأخر، كالهوية وتمثلاتها من خلال صور الجهاد والدين ولغة النصوص المكتوبة والراية التي تمثل الألوان الوطنية قديما، وعليه إنتاج أحكام وقيم وتصورات وإبداعها في موضوعات إنسانية، ويبقى المحيط بخصوصيته الإثنية والثقافية وتجاربه التاريخية له الدور في إكساب المضمون – المعنى – للمنمنمة وهي أسطورة الصورة – ايديولوجيتها –.

وبالتالي فالريشة ساهمت ضمن الإطار العام للكفاح آنذاك إلى جانب السلاح والعلم وزاحمت الأنساق التقليدية للتعبير آنذاك، بل اكتسحت أجواء الغرب حتى تبلغ برسالة محمد راسم التي ساهمت لديهم في تكوين نظرة عن الثقافة البصرية المحلية في الجزائر، ونطرح ههنا – كملاحظة – متعلقة بالبعد التواصلي من خلال منمنمات راسم في مسألتين رئيستين:

– **المسألة الإيديولوجية،** فبعض القراءات توظف الجانب الذاتي والإيديولوجي وهو موقف غالبية المستشرقين قد يؤثر لا محالة على الجانب المنهجي العلمي لفهم المنمنمة، وكأن المتلقي يقدم أحكامه وقيمه من خلال عملية إسقاطية لواقعه الأخلاقي والديني لفهم صورة مؤطرة في سياق سوسيو ثقافي مغاير.

إلا أن راسم قد تحكم في آليات وسنياريوهات الإنتاج وموجه دلالات منمنمات لاسيما منها (تاريخ الإسلام – الأمير عبد القادر – خير الدين برباروس – معركة بحرية) متفاديا أي تأويل مغاير وشاذ.

– **والمسألة الأدبية،** التي تتمثل في التعامل مع الخطاب البصري وكأنه نص أدبي ينقد من بعده الجمالي، دون التوقف أمام كنه المعنى، وهذا ما أعزوه في نظري إلى إهمال الأخذ بعين الاعتبار للتمايز الحاصل بين البنى الداخلية والتواصلية بين النصوص الأدبية وتلك البصرية، نعتبر ما أضافه ووظفه من عناصر تشكيلية كالخطوط العمق والتشريح، البعد الثالث والمنظور ساهم في تقديم العمل السيميائي باعتباره نسقا تواصليا مساعد المناهج العلمية على إدراك آلياته العاملة ودلالاته.

نجد على منمنمات محمد راسم عناصر أيقونية تهيكل لمسار رسالاته البصرية وتبين خطابه، وهذا ما يعتبره المختصون في ميدان السيميولوجيا بالنسق الإيمائي التواصلي، فالوجود البشري على منمنمات راسم للرجل والمرأة وفخامة الأثاث والأواني وأصالة العمارة ومناظر الطبيعة من البادية إلى السواحل، هي كلها تمثلات حضارية تجمع بين الثقافي والاجتماعي والبيولوجي،

وتعبر عن مظاهر العيش في المجتمع الجزائري قديما، عن التواصل وإنتاج الدلالات محددا للهوية ومعالمها فبمجرد أن ترى راسم قد صور امرأة تلتحف إزارا في الشارع – منمنمه ليالي رمضان – يكشف طبيعة مميزة عهد عليها الجزائري عن حرمة المرأة لدى الرجل المسلم و كذا إكرام المساكين بالصدقة – منمنمة في السجد – يدل على معالم من الدين الحنيف التي تنص على التكافل الاجتماعي، ونحن إذ نجد التمثلات الدينية على منمنمات راسم حاضرة بقوة، فهذا انطلاقا من مبدأ الهوية التي لا يمكن أن تنتظم وتترك خارج الإطار العقائدي لأنها الأساس الرئيسي الذي يصنف الجزائر و يؤكد على انتماؤها إلى الأمة العربية الإسلامية.

ويمكن القول أن هناك لغات تنتظم بفعل الهوية على منمنمات راسم على حسب ما تدل عليه وتحمله من معنى، يتجاوز من خلاله الجانب البحث التصويري إلى الجانب القصدي أو الاستعماري ومدى ما يقدمه من تعبيرية وإذ نجد على المنمنمة الواحدة عدة مشاهد و حركات متجذرة في الوسط الثقافي للجزائريين بإحياء ليلة النصف من رمضان، أو الحياة اليومية بالبادية – رحلة صيد – أو حارة بالجزائر العاصمة، حتى أن الحركات أو الملامح التي ترتسم على الوجه يحاول راسم من

خلالها خلق حالات تعبيرية فنظرة خير الدين برباروس في الصورة الشخصية تنم عن شخصية ذات حزم وبأس ونظرة الأمير عبد القادر وهيئته تنم عن شخصية ذات وقار وحكمة، ويتوغل راسم أكثر عبر شخصية برباروس ليعكس القوة والسلطة إذ يصوره ماسكا بزمام سيفه بحزم ويضع يده الأخرى حذو جنبه وفي شخصية الأمير عبد القادر فهو يعبر عن الصلاح والاستقامة والجهاد لدى الأمير عبد القادر، فتقاطيع الوجه ووضعية الجسد لاسيما اليدين تدللان استعاريا على كنه هذه الشخصية لاسيما نظرتها، كذلك كل ما صوره راسم من فخامة معمارية (القبب، الأعمدة، التأثيث) وكذا اللباس والطبيعة كلها تدخل ضمن السياق الثقافي، الاجتماعي العام الذي يمده بالتأويل.

فالذات الإنسانة هي حاضرة بقوة، بل هي محرك نشيط يستعمله راسم في الأداء البصري يضمنها أفعال وحركات لا تدرك أو لا تفهم إلا وفق السياق الحضاري و الإثني للجماعة، ويقول الباحث سعيد بن كراد[1] فكل ما يوظفه راسم يستقيه من

---

[1]باعتباره بؤرة للتجلي العملي و الغريزي و الوظيفي و الأسطوري، الثقافي، يعيش بشكل تحت التهديدات المستمرة للاستعمالات "الإيحائية" (الاستعمارية) إننا من خلال هذه الاستعمارات لا نقرأ الحركة و لا نقرأ الايماءة، و لا نقرأ ترابط هذه الحركات و هذه الايماءات و لكننا نقرأ فقط النصوص التي تولد هذه الحركات WWW.SAIDBENGRADFREER/FR/AR:htm سعيد بن كراد: الخطاب البصري (07/03/20)

محيطه الثقافي ابتداء بأسلوبه الشكيلي الذي تتبناه، فيعرض معايير أخرى تقنية وجمالية ويعبر عن إيديولوجيا ثورية مغايرة وراسم يبلور الفكرة ويبحث عن تجسيدها في التاريخ كحدث حقيقي واقع في الزمان والمكان يتمثلها على منمنمته أخذا بعين الاعتبار العناصر الأيقونية المعبرة عنها.

3- 3. الصورة و بنيتها الدلالية:

3- 3. 1. البنية الدلالية

يرى كثير من الباحثين أن البنية المكونة للصورة[1]، في الرموز التي يقسمها إلى رموز لغوية، بصرية ثابتة، والرموز الاجتماعية الثقافية، التي تحيلنا مدلولاتها إلى النسق الإيديولوجي العام، وهذا ما يسميه رولان بارث بالأسطورة ويضيف سوسير بأن السيميولوجيا – كعلم للعلامات – هي رؤية مستقبلية، تتشكل في خطوطها العريضة على شاكلة علم اللغة.

يقدم راسم عبر لوحاته التشكيلية نظامين ينتميان إلى مجال السيميولوجيا وهما اللغة والصورة وكلاهما يحملان نسقا من العلامات المعبرة عن أفكار ومعارف صاحبها يصف من خلالها

[1]"الصورة عبارة عن رموز بصرية، ألوان، أشكال و حركات تشكل بنية دلالية هذه الصورة" قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، دار الغرب، وهران (الجزائر)، 2005، ص 199.

وقائع تاريخية معتمدا على بنيات ثلاث وهي: البنية الأيقونية، البنية التشكيلية والبنية اللسانية تؤسس خطابها الهوياتي البنيوي، و بذلك تشكل لوحات محمد راسم مجالا لتصوير الهوية والمشاعر وتاريخ الجزائر وتأريخ للذات، ومقاومة وقهر للزمان وكان راسم يقول بالتاريخ يعيد نفسه، فالمنمنمات وما تحمله من رموز بصرية ولغوية هي تدل على الذاكرة الثقافية للجزائر ووجودها في الزمان والمكان، فمنمنمة (معركة بحرية، خير الدين بربروس، الأمير عبد القادر) تصور وقائع تاريخية إلا أن أسطورتها تتمحور أساسا في البرهنة على حياة المجتمع الجزائري وكينونته المادية بالفعل، وبالتالي اعتراف من الآخر باستقلالية الأنا، إذ يقول الباحث سعيد بن كراد[1].

إذن فالزوايا التي يصور من خلالها ذات دلالة ومعنى أيضا فنجد منمنمة خير الدين برباروس ومنمنمة الأمير عبد القادر قد أخذتا من زوايا أمامية حتى يكشف حقيقة هاتين الشخصيتين التاريخيتين ورسمهما بتفاصيلهما التشريحية (ابتعاد

---

[1] "وحتى لا يسقط الفعل البشري في طي النسيان، يبتدع هذا الانسان وسائل تقنية لتبقى انشطته شاهدة على عصره، وتحيا ضد الزمن، وإذا كانت الصورة الثابتة أو المتحركة هي أجلى وأنضج هذه التجار بفقد سعى الإنسان من خلالها إلى التأريخ وترك أثارلعيون اصبحت مدعوة إلى المشاركة في الفرجة، وبالتاي متورطة في الانتماء لطقوس الجنس البشري، يحمل من يصور أو يعرض نفسه للتصوير على قهر الموت رمزيا"
سعيد بنكراد : السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، ص89.

عن التسطيح) كصورة خير الين وهو يشد على سيفه فيدلل على حزم الرجل وحنكته العسكرية، أما إلى الخلف في أعماق الصورة فالراية التي تحمل الالوان (الأخضر، الأحمر، الأبيض)، ورمز الهلال كلها تتوغل في أعماق الذات والهوية تاريخيا، كذلك نظرة الأمير عبد القادر تدل على حنكة الرجل وهيبة مقامه وكذا رزانة هذه الشخصية، أما السبحة فهي رمز الدين والصلاح.

أما الزاوية العليا وما يعاكسها في الأسفل، فالأهمية الحجمية التي يوليها الرسام للموضوع على المنمنمة فهو يرتبط بدلالة ما في ذهن محمد راسم، فعلى منمنمة ليالي رمضان ومعركة بحرية يمنح راسم مساحة واسعة إلى الأعلى، وطغت في الأولى كثافة لونية للأزرق، وكلاهما – المساحة واللون – يرمز إلى رؤية مستقبلية تحمل أمل في حصول الاستقرار والأمن، فراسم يضع الذاكرة من جديد لأنه يؤرخ لأحداث الجزائر والأخبار عن الحياة الماضية والتمرير الإيديولوجي لبعض الدلالات كالجهاد، وعلى العموم فالمواضيع المصورة، وأعني الحركة البشرية توجد في المنطقة الوسطى التي تؤكد مواقف راسم التي نؤولها من استهلاك منمنماته في التوازن والدقة في الرسم والتركيز الجاد على تصوير الشخصيات وإبراز طباعها وكذلك الارادة في

الحياة داخل المجتمع واستقراره وفي أن الذات لا يمكن أن تكون خارج الجماعة.

أما في المنطقة السفلى– مع إعطاء سماحة واسعة للأفق – يعني اضطراب ويأس إلى حد ما لراسم من الأوضاع المعيشية للجزائر، وتتغن بما كان عليه الحال قديما من تقاليد وإحياء للمناسبات وقد تدهور الآن في عهد الاحتلال الفرنسي وهذا يعطينا انطباعا عن معنويات راسم آنذاك بين واقع يحسسه بالانحطاط والتأسي فيهرب منه ليجد ضالته في حياة الجزائر القديمة أين يبحث عن الأمن في الأفق الواسع، فهذه المنطقة هي لا شعور راسم، فالزاوية التي يرسم منها ترتبط بخلفيته الإيديولوجية حتى وإن كان محمد راسم من تيار الفن لأجل الفن، إلا أن صوره دالة،ومنمنماته لا تخلو من الحركة البشرية ومن تصوير المجتمع عبر مراحله التاريخية، وجعل راسم عالم التشكيل في المنمنمات عاملا إبداعيا لكل ما هو ثقافي واجتماعي ونفسي وجمالي إبداعي وقيمي وإعلامي وتواصلي.

ومن خلال دراسة مشرب المنمنمات الفني والموضوعي نحدد ثلاث مستويات لإدراكها هي: المستوى التقني والأخلاقي والجمالي الدلالي، وقد سبق ذكر ما أضافه راسم من تقنيات

غربية جديدة إلى هذا الفن التشكيلي كالتجسيم والعمق والاشتقاقات اللونية والبعد الثالث، مما عزز المستويان الباقيان الأخلاقي والدلالي الجمالي، مما يقدمه من دعم في تأويل الصورة وقدرة منهجية للإلمام بالموضوع، خاصة مع غياب مراجع في إطار دراسة نماذج من المنمنمات، فالسياق إجمالا ساهم في تأويل النص البصري والتواصل معه من خلال معناه، فهو الوسيط بين الخطاب والمتلقي ندرك من خلاله الدلالات التي يحملها موضوع الصورة، ومنه كان الإلمام بالمواضيع الإجمالية المهمة عبر إرساليات راسم البصرية.

وذكاء راسم يتمثل في خطابه العقل والإحساس، المثقف والأمي فكل فرد في المجتمع الجزائري قادر على أن يكون صورة ذهنية بمقتضى الجو الثقافي الذي يعيش فيه والحياة اليومية المجهدة التي يكابدها تحت ظلال الاستعمار، فالفكرة الثورية وفكرة التسامح الديني وفكرة الحرية كلهن موجودات وإن بشكل ضمني، وتحيلنا إلى جماعة سوسيوثقافية تقرأ حياتها من خلال خطاب صوري رامز ونصل إلى الخلفية الإيديولوجية، وما أضافه راسم من تقنيات جديدة في العالم التشكيلي للمنمنمة يؤكد به على الخلفية الحضارية للصورة في العالم العربي والاسلامي ومعاصرتها، وباعتبار كما سبق الذكر أن المشرب التقني هو

وسيط بين الخطاب والمتلقي، فإن تطور التقفية وعصرنتها يساعد على قراءتها وإدراك موضوعاتها بامتياز.

كما هو معروف فإن المعنى نتاج للوسط الثقافي للمتلقي، يؤطره احتياجات المتلقي ترا كم ثقافي يساعد على تشكل الصورة الذهنية وكذا الحصيلة المعرفية الموظفة ويصير عرض – اللغة – عاملا ثقافيا مساعدا إلى جانب الصورة في هذا المجال، إضافة إلى أن الحد التشكيلي والأيقوني يوجهان دلالة الأيقونات والاتجاهين العمودي والأفقي، دور في الدلالة الرمزية على منمنمات راسم، لأنها عكست ذاتيته ووسطه الاجتماعي اللذان يحيلان للوضع المعيشي وكذلك إلى لا شعور محمد راسم، ففي حالة وجود حركة بشرية نشطة فإنه يلتقطها في اليمين كمنمنمة (رحلة صيد، معركة بحرية، تاريخ الإسلام، في المسجد) حتى على الحاضر والتفكير في المستقبل، في حين نجد المساحة العليا على منمنمة ليالي رمضان كل ما هو بعيد يبحث عن الأمن والاستقرار والاشتياق، أما الأسفل لكل قريب وعفوي.

إن فك الرموز الأيقونية والتشكيلية يساعدنا لاحقا في تأويلية منمنمات راسم والولوج إلى أفكاره الكبرى وهذا ضمن دراسة المعنى الابتدائي والمعنى اللاحق، فطالما منمنمات راسم

هي خطاب بصري فهي أيضا تواصلي وإبلاغي، ودلالي، يكون للتنظيم الأيقوني دور مهم لأنه يساهم في تشكيل هذا الخطاب وكذا المساعدة على تأويلية الموضوع من خلال دراسة كل ما يتعلق به من خطوط، مساحات، حجوم، ألوان...الخ، فهو موجه وقصدي سواء من الناحية الإيديولوجية بما يحمله من أفكار تدعو إلى النضال والكفاح لتغيير الأوضاع أو الجمالي في الاعتراف بكينونة الفن العربي الإسلامي ومعاصرته عبر المنمنمات،وكذلك المثيرات البصرية نجدها خصوصا في الألوان واشتقاقاتها وكذا فخامة العمارة بكل عناصرها المعمارية والفنية وكذلك في اختلاف البيئات الجغرافية، منمنمة – تاريخ الإسلام– التي تحمل رمزية دلالية وتوحدها تحت راية الإسلام منذ نزول الوحي بأرض الحجاز إلى أن عم الإسلام وامتد خارجها موحدا في العقيدة التي صنعت لاحقا معالم حضارية جمعتها تحت راية الأمة العربية والإسلامية.

4. المعنى التقريري والمعنى التضميني

4 – 1. دور الوسط الثقافي في القراءة:

صار من المتجاوز عنه الاكتفاء بتقديم خطاب تحليلي سيميائي لمستويات الصورة الثلاثي (الأيقوني والتشكيلي واللساني)، إلى كشف المرجعية الثقافية لصاحبها طالما أنها حامل ثقافي ووسيلة فعالة للتواصل، ولهذا اختار راسم فن المنمنمات لأنها ترتبط بجماعة سوسيوثقافية تسعى إلى التنديد بطمس هويتها، لأن المادة البصرية في الأساس تتميز بمشارب وتنوعات، وكذا بتقنيات خاصة تميز مدارس المنمنمات كفن عربي إسلامي مختلف عن بقية فنون العرب، فراسم بإتقانه للمنمنمات وفرضه فنا تشكيليا عريقا في عملية التواصل فهو بهذا يؤكد فعاليته و نجاعته في تصوير معالم معرفية[1] على الصورة: وتمرير خطابها إلى الأوساط الجماهيرية ونفي كل انتقاد واستشراق مجحف عن إلغاء حضارة العرب والمسلمين.

فنجد مواضيع راسم تزخر بمعالم مختلفة، عن أنثروبولوجيا الجزائر، وعن تاريخها وعن البعد الاجتماعي فيها، فالصورة إلى

---

[1]« La connaissance et la pensée entent dans l'art, comme le font le social et le politique »
Jean Paul Metzgar, Médiation et Représentation des savoirs, le Harmattan. Paris 2004, p237.

جانب النص هي أيضا تؤرخ وتحافظ على الذاكرة الثقافية شاهدا ودليلا على الوجود المادي للمجتمع، بل كل موضوع هو دال لأنه يحيلنا إلى فترة تاريخية معينة أو إلى عادة أو تقليد متأصل في المجتمع، فمنمنمات معركة بحرية أو تاريخ الاسلام و خير الدين بربروس. وما ضمنها من نص "مؤسس الدولة الجزائرية" و"الأمير عبد القادر" كلها تثبت تفوق الجزائر وازدهارها قبل 1830، ومنمنمات دارة بالجزائر العاصمة – ليالي رمضان–رحلة صيد – تثبت اختلاف الأخر فالوسط الثقافي قدم لراسم حوافز تستجيب والغاية الابلاغية والإيديولوجية في رفض الاستعمار، فكل ما صوره راسم هو وقائع تاريخية حدثت قديما أو أحوال معيشية وعادات متجذرة بالمجتمع، فالوسط الثقافي نجده أشبع رغبات محمد راسم النفسية لكل ما كان يعانيه من مكبوتات الذات واجتماعية في تصوير المجتمع الجزائري وأحواله المعيشية سابقا وجمالية في التعريف بفن المنمنمات وإحياؤه مجددا وايديولوجية في طرح الأفكار الثورية التي تدعوا إلى الجهاد في سبيل الله.

فالمعنى الذي يحمله الشيء المضمن له يرتبط بقدر الكم الثقافي الذي تملكه الجماعة، فيجد صاحب اللوحة في وسطه الثقافي ما يجاوز له المعنى الأول إلى الخفي – الأسطورة – من خلال عملية التأويل أي الإسقاطات المعرفية والسلطة الإدراكية،

فعلى منمنمة خير الدين برباروس قلعة الجزائر– أوالقصبة – وما يحيط بها من حصون تطل على الساحل الجزائري تعكس سيادة الدولة الجزائرية آنذاك على البحر الأبيض المتوسط وقوتها العسكرية أمام العدوان الخارجي، كذلك الراية التي صورها راسم بالألوان الأخضر والأبيض والأحمر، ورمز الهلال هي ألوان ورموز العلم الوطني لاحقا، وبالتالي الإسقاطات المعرفية على الوسط الثقافي خلال قراءة الصورة تسهم في تأويلها لأنها تعطي لكل رمز وظيفة الدلالية.

فالعلامة الأيقونية والعلامة التشكيلية تؤديان المعنى من خلال السياق الذي وظفتا فيه، وضمن النظام الثقافي المحيط بعملية إنتاج الخطاب، أي استحضار التمثلات الثقافية الكبرى التي تمثل الآنا، التي تعبر عن مكتسبات جماعية وإنسانية وتجربتها، فالخطاب البصرى لدى محمد راسم هو خطاب ثقافي كذلك، لأن موضوعاته مرتبطة بالذاكرة الثقافية وتاريخ الجزائر، أي بالماضي العريق وتاريخ الحضارة العربية، أي البعد الأنثربولوجي لجماعة بشرية تتمتع بالوجود الإنساني التاريخي وربما مسألة تلقي الخطاب البصري لدى راسم تطرح لنا إشكال كونه من الذين يؤمنون بفكرة الفن لأجل الفن، إلا أن ما تحمله المنمنمات من مواضيع تحيلنا إلى ايديولوجية ينتمي إليها المتلقي

من فكرة الكفاح، إلا أن ثمة فارق مهم بين الاعتقاد في الفن المسيس لدى راسم وبالتالي تفيد فكرة الفن لأجل الفن لديه وبين وطنية الشخص ودفاعه عن هويته وواقعه الأخلاقي والديني والإيديولوجي، فمواضيعه هي مواقف يعتقد فيها بكل وعي وإدراك، فهو في خضم ظروف استعمارية صعبة فرض أمام الآخر ثقافة بصرية بإنتاج مغاير، على غرار ما تميزت مواضيعهم بالغموض لانتمائهم إلى مدارس فنية غربية، في حين جمع راسم بين الخطاب اللغوي والخطاب البصري بل أدمج فن المنمنمات مادة درست لاحقا بمدرسة الفنون الجميلة.

4 – 2. نظرة محمد راسم للتاريخ:

لوحات محمد راسم بعمومها تلهمنا في الاستنتاج الأول بأن التاريخ الحاضر هو ثمرة لما مضى، وأن الماضي منه هو الوعي التاريخي الحاضر و تحديدا في نقطتين رئيسيتين، الأولى منهما فما نستشعره من خلال لوحاته أنه يتأسى عما حدث في الجزائر العتيقة - كما حبذ تسميتها - و يطرح عبر منمنماته تساؤلا من كانوا سببا للظروف التاريخية ؟ وعي الفرد الجزائري و دوره التاريخي.

و من نقطة ثانية، يعتقد راسم أن من هو أفضل ليس من هو أقوى، وهذا ما علق عليه في المعركة البحرية بين الأسطولين الإسلامي والمسيحي بأن النصر هو ثمرة الإرادة والشجاعة والصبر والثبات، إذ هو يبين من خلال اللوحة كيف أن الأسطول المسيحي كان مجهزا بآلات حربية لا يملكها الأسطول الاسلامي، إلا أنه لا ينكر بأن القوة دعامة تساعد في تأسيس الدولة الجزائرية، فلوحتا برباروس والأمير – التي يعكس من خلالها نمطين للسلطة– يؤكد الأولى بأن قيام الدولة هو بحفظ كيانها الخارجي وفرض سيادتها على حدودها الترابية و الساحلية.

خلال فترة الحروب المسيحية – القرن السابع عشر – كانت البلدان الأوروبية في طور

تشكل وقيام تحت راية الأمة، و نظرا لضعفها الخارجي فإنها اتحدت تحت لواء المسيحية مواجهة العالم الخارجي واستغلاله، في حين عكست ألوان الراية الجزائرية من أبيض، أحمر وأخضر ورمز الهلال، على علو الحصن والبارجة معالم السيادة الوطنية مؤكدا وجودها لسكان أصليين، وعيهم الداخلي والتاريخي بكينونتهم لم يتبلور تماما بعد، إلا أنها برزت معالم لقيام الدولة الجزائرية على يد برباروس وبرعاية من الإمبراطورية العثمانية من

الأتراك وفي المراحل الأخيرة من عمر الدولة حكموا العرب باستبداد بالرغم من أنهم يدينون نفس ديانتهم وعاملوهم معاملة العبيد وبين انهيار هذا الحكم وحاجة العرب على من يوحد صفوفهم أمام خطر جديد وهو الاحتلال الفرنسي، يبرز الحاج محي الدين والد الأمير عبد القادر، فانطلاقا من لوحة خير الدين برباروس و لوحة الأمير، و كأننا نعيش مرحلة انتقالية في تاريخ الحكم بالجزائر عبر عنها أحد المؤرخين الذين عاشوا فترة من الزمن في أرجائها وهو يوهان كارل بيرنت قائلا[1].

إن المنمنمات بما عبرت عنه من تاريخ وأصالة وهوية حاول محمد راسم من خلالها أن يبرهن لجيل حاضره بأن التاريخ

---

[1] " وكانت القبائل العربية قد شعرت بعد انهيار الحكم التركي بحاجتها إلى النظام وسلطة القانون حتى لا تعم الفوضى ويقتل بعضهم بعضا لذلك انتخبت قبيلة بنى عامر القوية، التي تقع في منطقتها مدينة معسكر ، وقبائل أخرى صغيرة المرابط ليكون الشاب الحاج عبد القادر ليكون سلطانها أو حاكمها المطلق جمع الأميربين الدهاء العربي والشجاعة الحربية والطموح، ولكنه كان يتسم بالحلم والعدل على قدر ما تسمح به مواقفه وتطلعاته. وهو يحيا من الوجهة الدينية حياة ورعة متمسكا بالعادات والشرائع"

يوهان كارل بيرنت (ترجمة أبو العيد دودو)،الأمير عبد القادر، طبعة 2، الجزائر دار هومة 1973،ص73.

للشعب هو فرصة جديدة تدفعه نحو التغيير والتقدم، إن كان هذا التاريخ يقرأ بوعي وبفكر تجديدي، ليس مطالبة منه بالرجوع إلى الماضي بحذافيره وإنما بإحياء جذور الهوية الجزائرية، التي لا يرتبط بقائها أو انحلالها بالتواجد الخارجي أو الحرمان من السيادة الوطنية على الأرض، إذ يجد في شخص الأمير عبد القادر إبان الاستعمار رمزا مجسدا لدفاع الهوية عن نفسها بقوة الدين وبقوة السيف، و يؤكده ما رافق النصوص الخاصة بمنمنمة تاريخ الإسلام، إذ يقول الله تبارك وتعالى : " و قاتلوا في سبيل الله الذين يقاتلونكم".

فراسم لم يكن راضيا عن حكم الأتراك في آخر عهدهم، ولنا التفاتة في هذا إلى تاريخ الجزائر خلال القرن السادس عشر وأوضاعها السياسية آنذاك، إذ تعود بذاكرتنا منمنمات (معركة بحرية، خير اللين برباروس، على سواحل الجزائر) إلى تاريخ الاستعمار الأوروبي بالمغرب العربي، فدولة الموحدين التي وحدت المغرب من برقة شرقا إلى المحيط الأطلسي غربا، وإثر سقوطها سنة 1261 قامت على أنقاضها دويلات كثر التطاحن والنزاع فيها مما ألهب أطماع الدول المسيحية، ومع نهاية القرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر تم استيلاء الإسبان على نقاط من سواحل الجزائر، فاستنجد أهلها بعروج الذي صد

عنها حملة صليبية إسبانية سنة 1516 وتوالى أخوه خير الدين قيادة أتباعه من بعده .

فإزاء اشتداد الخطر الإسباني وضعف الدويلات لجأ خير الدين إلى الدولة العثمانية التي قبلت ولاءه وعينته حاكما من قبلها على الجزائر وجعل سفنه جزءا من أسطولها البحري ومنذ 1518 صارت الجزائر تابعة لنطاق الدولة العثمانية، إلا أن حكم الأتراك كان حكما منعزل عن مجتمع الأهالي اعتمد على قوه السلاح والجيش، وتمركز حكمهم حول مفهوم الديوان رمز الدولة على الحدود البحرية للجزائر.

لقد تعلق راسم بماضي الجزائر وتاريخ أمتها وبأصالتها التي لا تنفصم عن الشخصية الإسلامية فكانت لوحاته تعني بكل ما هو إنساني واجتماعي على العموم ويتعلق بالجماعة والأفراد، إلا أن نظرته للتاريخ كانت من زاوية العصر المعاش وهو فترة التواجد الفرنسي ومستقبل الجزائر الذي سنؤرخ له انطلاقا من إرادة الشعب الثائر والواعي والأفكار التي يؤمن بها.

إذن، فما الهدف من سرد التاريخ عبر المنمنمة ؟

هو هدف ذو مضمونين، الأول منهما تحرر الجزائر والثاني تصوير التاريخ وارتباط الأمة الجزائرية بالعالم العربي

والإسلامي عامة، ويكفي استشهادا على رؤيته من أيده مؤرخا عن تاريخها محي الدين جندر قائلا[1].

وإن دل الموقفان على شيء فعلى التوافق الفكري للطبقة المثقفة آنذاك سواء في مجال الأدب أو الفن أو التاريخ وأن الشعب هو روح ومحرك الثورة والمدعو الأول لدى راسم إلى الجهاد والنصرة، فكانت مرجعية ذلك في ضرورة إحياء وعيه وبكل استعجال بتذكيره تاريخ بلاده قديما، لاسترداد عدة عوامل اجتماعية ذات معنى يرتبط بالهوية والتاريخ، وعي بالانتماء إلى جماعة وطنية محددة في ظل فترة استعمارية فرضت جوا اجتماعيا وثقافيا مغايرا لفكرة الوطنية؟ التي عبر عنها راسم تحت راية وحدة الأمة.

---

[1] « la révolution c'est l'avenir et le passé, c'est le refus et l'ancien confrontés chaque jours, l'ancien qu'on rencontre à tout moment… et le nouveau qui s'impose par sa nécessité… les traditions qu'on invoque et qui sont à double tranchement, la religion qui reste le fond de la conscience populaire mais que cependant certains peuvent l'utiliser contre le progrès ».
Mahyeddine Djender, Introduction à l'histoire de l'Algerie, SNED, Oran 1968,P4.

4 – 3. دور الثقافة في الحفاظ على الأمة

إن التعبير سواء كان فنيا أو أدبيا فهو من إحدى الحريات الممكنة للممارسة لاسيما في

أحرج الفترات التي قد تمر بها المجتمعات الإنسانية، فراسم حاول أن يثبت من خلال لوحاته وعيه التاريخي وفكره السياسي مؤيدا الحركة الوطنية واندلاع الثورة ضد نظام استعماري متجدد، ففي عهد العثمانيين كان الانفصال بين الدولة والأمة واضحا، فالدولة العثمانية بيد الأتراك كانت مجرد انتداب على الجزائر من طرف الباب العالي، وهذا التشتت في الوحدة التاريخية بين المجتمع وقيام الدولة سيكون حافزا إلى جانب الفكر الاصطلاحي والثوري التحرري في ظروف استعمارية، إلى الإحساس بالوطنية الجزائرية بمعنى الدعوة إلى التحرر، فشخصية الأمير كما يراه راسم رجل دين وسياسة هو يمثل دور الجزائريين كفاعلين على مسرح الأحداث التاريخية إثر دخول الاستعمار، فلوحة الأمير نلخصها في خطاب الدولة والإيديولوجية الوطنية[1].

---

[1]« la communication d’un message n’est pas seulement une opération de décodage, c’est aussi une opération d’inférence ».

Jeau Français Dortiter, La communication, op sit, p104.

إن الفكرة الوطنية هي فكرة حية ومتحررة لا قيود لها، مادامت حريات التعبير موجودة ومتعددة، تجعلنا نعتقد بأن راسم يضع دعائم النهوض من يد الاستعمار ومحاربته، إعطاء الخصوصية للحركة الوطنية في التزامها بالعمل الثوري المسلح (لجهاد عبر منمنمات راسم) والتمسك بالديانة الإسلامية (حفاظا على وحدة الأمة وحافزا إلى الجهاد وأساس قاعدي لهويتها)، ونسترجع عبر منمنمة تاريخ الإسلام دور الدولة الإسلامية في الحفاظ على الثقافة، فالقيام بالثورة يستوجب مسبقا توفير الوعي والمغزى من هذا الفعل، أو أن يكون الوطني الثائر مكتسبا لثقافة ثورية أو تربية ثورية، لأن الاستقلال هو استرجاع السيادة وإعادة إحياء لحريات عناصر الهوية للأمة المستقلة .

ربطت فرنسا تواجدها بالجزائر بدافع حضاري، فنده راسم عبر منمنماته (دارة بالجزائر العاصمة، حديقة بالجزائر العاصمة، ليالي رمضان) وعكس تزاحم أفكاره بواقعة تحاول تصوير الواقع في فكرة واحدة وهي الثقافة، التي ترتبط لدى محمد راسم بكل العناصر المحلية الموروثة بالجزائر من عمارة وحرف وأزياء وعادات وتقاليد وشعائر دينية وأنماط المعيشية.

وعبر منمنمة تاريخ الإسلام لخص راسم قرون العالم العربي والإسلامي والحركية التاريخية لشعوبه العديدة على مسرح الأحداث مبينا اختلاف البيئات والثقافات ودرجات البداوة والتحضر من جاهلية العرب إلى فتوحات الأندلس وازدهارها، التي يجمع بينها العقيدة التوحيدية للإسلام والإيمان بالله وكتبه ورسله واليوم الآخر.

ويظهر ترغيب راسم عبر الأحداث التاريخية التي أعاد إحياؤها عبر المنمنمة والنصوص التي حفتها ودعوته إلى التعاون وتوحد الشعوب الإسلامية، لاسيما وأن هذه الشعوب تجمع بينها قيم ثمينة مشتركة ترجع إلى الديانة الواحدة، محافظا على دور الخطاب المقروء "اللغة" لأنها مفتاح كل ثقافة ولبنة في البناء الثقافي الموحد لهذه الشعوب، وقد ساهمت الجزائر في العطاء الثقافي الإسلامي على يد راسم حتى وهي في أحلك الظروف.حتى وإن كان هناك اختلاف ثقافي فهو يرجع إلى العناصر المحلية المتميزة لكل شعب إسلامي عن غيره، وتبقى العقيدة لبنة أساسية في بناء النظام الفكري لدى هذه الشعوبووعاء لالتزام العقل والفكر، في نفس الوقت تركيز راسم في منمنماته على التراكم الثقافي للجزائر العتيقة .

ودور الإسلام يجعلنا نعتقد وكأن راسم يحذر من احتواء أو إدماج ثقافي خارج دائرة الإسلام لاسيما وأن الجزائر آنذاك عرفت تعايش مجتمعين على أرض واحدة الأوروبي والجزائري، ويكون الخطر أشد الخطر إن أنحرف ذلك الجيل الذي عول عليه راسم عن طريق الجهاد وتحرير البلد وانغمس في ثقافة البلد المستعمر فيزيد من وطأته على البلد.

وتعبر منمنمات راسم أيضا عن الأصالة الثقافية المحافظة على كيانها الإسلامي لاسيما وأن فرنسا سعت إلى احتواء المجتمع الجزائري ثقافيا حيث يبدأ العمل على إفقاد المجتمع لعناصر هويته واحدة بواحدة إلى أن تتمكن من السيطرة على عقول النخبة المثقفة من الجزائريين على قلتها آنذاك فتصير تحمل نفس التصور الغربي عن الحياة والوجود وبالتالي توجيه المجتمع ككل لاحقا إلى ثقافة الغرب المادية والانصهار بالمجتمع الأوروبي المتواجد بالجزائر.

5. التقييم والتقدير الشخصي

5- 1. موقف معاصر عن فترة انتاج المنمنمات

من الملاحظ بأن لوحات راسم ارتبطت بالنظام الاجتماعي والظروف التاريخية السائدة،فترة إنتاجها أو بالأحرى هي انعكاس

وتكييف الأوضاع التاريخية للجزائر وخدمة لمصالح الطبقات الاجتماعية، فكان التركيز على إشهار النظام القيمي للثقافة الجزائر [1] (تصوير الجهاد، حضارة العلم والمعرفة، أسلوب المعيشة الفاخر)، محدثا بتاريخ الفن بالجزائر تجديدات معتبرة لاسيما مجال المنمنمات وبأهم الأنماط التمثيلية التي اعتمدها راسم عن الغرب وهي تعويض التمثيل الخطي (السطحي) بالتمثيل ذو الأبعاد الثلاثة حتى تكون تعبيرية أكثر.

ونجد من بين أهم المواضيع المصورة فنيا التي تجلى من خلالها وعي الرسام بالرباط القائم بين الفن والمجتمع[2] ، تلك التي صور

---

[1]يمكن أن يكون الفنان المبدع نفسه بؤرة مفيدة لدراسة التغير الاجتماعي و الثقافي لأنه غالبا ما يكون حساسا بدرجة زائدة لما يعتور النظام الاجتماعي من توترات ومن الراجح تماما أن إنتاجه سوف يعكس إحساسه هذا، و هكذا ستسهم الدراسة السوسيولوجية للفن في فهم كل البناءالاجتماعي و التغير الثقافي".

محمد الجوهري و مشاركوه ، دراسة علم الاجتماع ، مرجع سبق ذكره ص 449.

[2]." Être consient, pour un individu, c'est posséder sur son environnement une emprise informationnelle qui lui permet de se situer d'une manière différente de tous les autres individus et

عبرها ما ارتبط بالثورة كمنمنمة (معركة بحرية، تاريخ الجزائر، أسطول الجزائر) والحياة الروحية للمؤمنين (منمنمة ليالي رمضان، في المسجد) والحياة الهنيئة (منمنمة حارة الجزائر العاصمة، رحلة صيد) أي تعبير الطبقة الممتلكة للوعي عن موقفها الإيديولوجي اتجاه الفترة السياسية، ولهذا تعتبر أعمال راسم بالنسبة للفترة التي عاصرها هي إبداع فني، إذ ليس إحياء للفن تشكيلي محلى خالص وإنما إلحاق له بالوظيفة النفعية الاجتماعية، فمن جهة كان تصوير الحياة الاجتماعية والمحافظة على المشرب الموضوعي، رافقه الاهتمام بجمالية المنمنمة والتجديد في مشربها التقني والأسلوبي ومن جهة الابتعاد عن الغموض والتجريدية وكل الحركات الفنية التي تهرب من الواقع لتنغمس في اللاشعور واللاوعي (من تكعيبية أو تجريدية أو دادائية أو سريالية) عكس ذلك عقلانية محمد راسم وتصوير الواقع الجزائري وكأننا نلتقطه صورة فوتوغرافية تثبت على

---

donc de produire cette information essentielle qu'est l'affirmation de sa propre identité'.

Robert Escarpit, Théorie de l'information et pratique politique, Ed. seuil ; Paris 1981, p46.

المنمنمة، هو تواصل جيد مع المجتمع ونمط من الخطاب الموجه، ينطبق عليه فكرة الفن السوسيولوجي – كما تعتقد الماركسية – أو الفن لأجل الفن ومن الذين اطلعوا على أعمال راسم صنفوه ضمن هذا التيار .

إلا أنه إذا كان اعتقاد الباحث في مجال الفن بأن الأعمال الفنية هي إجابات عن تساؤلات، فهي في نفس الوقت تساؤلات تبحث عن إجابات!، مادامت تؤدي وظيفة إيديولوجية، تساؤلاتها تصب كلها في وجود هوية جزائرية ؟.

وإلى هذه الفترة، كان المتلقي هو مجموع الجمهور الواسع، وهذا الخطاب التواصلي

المصور موجه للمجتمع الجزائري عامة، ولهذا كان الابتعاد عن كل أسلوب معقد تجريدي وإعادة إحياء لغز تشكيلي وتحديثه بتقنيات جمالية غربية معاصرة آنذاك، أي كان تركيز محمد راسم – في دفاعه عن الأنا – بتلقي الخطاب الإيديولوجي المتضمن داخل المنمنمة، ولا أقصد الإيديولوجية المرتبطة بحقيقة الدولة والمنطق السياسي لأن راسم لا ينتمي إلى أتباع الفن المسيس وإنما إيديولوجية مرتبطة بالدين والتاريخ في مقابل أعمال المعمرين التي ارتبطت بإيديولوجية برجوازية، فما يقدمه راسم من

ثقافة على منمنماته يؤكد على وجود هوية جزائرية أمام المستعمر فيكون رد الفعل عن البؤس الذي يعيشه الجزائريون بمنمنمة عن الحياة الهنيئة قديما في الجزائر، وعن الاستعباد بمنمنمات تروي بطولات تاريخية دفاعا عن الحرية في منمنمة معركة بحرية، وعن الاستعمار يذكرنا راسم على منمنمة تاريخ الإسلام بصور من الجهاد في سبيل الله لإعلاء كلمة التوحيد، وقياسا على الأساليب الأدبية فراسم وظف الأسلوب الخبري على مدار منمنماته وهذه أولى المهمات التي أوكلها إلى الثقافة .

وهنا نطرح العامل التاريخي الذي وجدناه لدى راسم وهو "التوافق التاريخي"، فمخيلة الفنان قد وافقت بين العقل وبين المجتمع (الواقع) بحضور الوعي طبعا، فالمنمنمات هي توافق تاريخي بين الفن من جهة والإيديولوجية السائدة من جهة أخرى،والتي عبر عنها محمد راسم باعتباره فرد من المجتمع الجزائري وفي الدرجة الثانية باعتباره رساما، حتى وإن اعتبر راسم فنان الطبقة البرجوازية بالمجتمع آنذاك، إلا إننا لا نجزم بهذا طالما أن أعماله تتجاوز حدود الإيديولوجية البرجوازية إلى تمرير خطاب بصري يدعو إلى مشروع وطني مقابل مجرد الاستهلاك العادي للصورة .

5- 2.الفن والاتصال: رؤية جديدة

اعتبارا لانتماء محمد راسم إلى جيل فناني العصر الحديث وطالما أن موضوع الفن والاتصال صار سياقا جديدا يفرض نفسه مواجهة للفنانين المعاصرين، فإن منمنمات راسم لا تخرج عن هذا السياق إذ تجاوزنا في وقتنا هذا المفهوم التقليدي لماهية الفني وموضوعه إلى ربطه بإشكالية الاتصال، بين توجيه راسم لفنه إلى عامة المتلقين أم إلى جمهرة معينة منهم فإن كان فن راسم يدرج ضمن إطار الفن السوسيولوجي. فالاتصال ليس لمجرد الاتصال وإنما للتبادل النقدي مع الأخر، فمنمنماته جاءت لتملئ الفراغ الاجتماعي الحاصل في هذا المضمار التشكيلي، بلغة تواصلية جديدة حتى وان كان التحليل النفسي المعاصر قد عارض فكرة أن الاتصال هو واحد من أطروحات الفن .

إلا أن ما ضيعه القائلين بهذا الرأي، أن الأعمال الفنية لاسيما منها أعمال محمد راسم تحمل تنظيما أيقونيا ولغة تواصلية أين نجد الرمز هو المتصل، و كانت المحددات الرئيسية التي انطلق منها في تصوير منمنماته هي سوسيو-تاريخية تربط بين خصوصية المجتمع وتاريخه، وكذا تنعش أسلوبا فنيا جميلا اعتبر من الفن العربي الإسلامي المندثر، لأن التركيز على الإطار

السوسيو- تاريخي يؤدي دوره الرئيسي أمام جمهور المتلقي العامي (Non initiés) عندما يحيله مثلا إلى ظروف مكانية يعرفها أصلا في الواقع، فراسم صور على منمنمة " ليالي رمضان" أحد الشوارع المشهورة بالعاصمة وعلى منمنمة " خير الدين بارباروس" القصبة العتيقة وعلى منمنمة " تاريخ الإسلام " الأماكن المقدسة المرتبطة بالعقيدة التوحيدية للمسلمين.

فإيديولوجية محمد راسم سعت إلى أن لا تخرج المتلقي الجزائري من وسطه الشعبيالمحلي وأن يعيش وسطه على المنمنمة بطريقة مصغرة[1] ايديولوجيته في اعتقادي بمحددات اجتماعية، أذكر على سبيل المثال (العادات، التقاليد، نمط المعيشة....الخ) فالمحدد الاجتماعي أجده ركيزة لتصنيف أعمال راسم ضمن سياق الفن السوسيولوجي.

إن الفن والاتصال يطرحان مسألة الرموز، فنحن أمام حالة من الشيزوفرينيا أين اللغة التواصلية بقدر ما تتضمنه من محمولات ايديولوجية عبر رموزها بقدر ما تخفي هذه المضامين، إلا أننا نبقى رهن هذه اللغات التواصلية على مدى تنوع رموزها

---

[1]"فالاتصال الجماهيري تجسد لثقافة الأمة وحضارتها، والفن حين يتصل بالجماهير، لابد أن يكون انعكاسا صادقا لهذه الثقافة والحضارة. ومن خلال ذلك يقوم بتعميق المفاهيم الشائعة في المجتمع، وترسيخ القيم السائدة فيه، وتثبيت العلاقات القائمة "عبدالعزيز شرف، نماذج الاتصال في الفنون و الإعلام والتعليم وإدارة الأعمال، مرجع سبق ذكره، ص 143.

لفهم الأنا والأخر، لأننا و بكل بساطة غير قادرين على الاتصال خارج المجال اللغوي مهما كان نمطه و أعجبني قول هيرفي فيشر الذي كتب سنة. 1977[1].

فسوسولوجية أعمال راسم تتجلى على مستوى الرموز الاتصالية المصيغة لدوال راسم الإيديولوجية عبر كل منمنمة، إذ يتعامل مع المجتمع بالتفاعل معه وليس بأخذه من جانب خارجي عن هذا المجتمع ولهذا حتى الرموز التي تلقيناها على اتصال داخلي به فخلاصة أساطير منمنمات راسم (أو المنتوج الإيديولوجي)، مارس عبره اتصال بصري مباشر على متلقي المنمنمة وإضافة إلى المنتج الاجتماعي، التركيز على العناصر الأيقونية المرتبطة بالجو الحضاري الذي يبرهن على مدى التميز عن الأخر المغاير في حضارته وثقافته، إذ نجده يصور مناسبات أصيلة في المجتمع الجزائري كإحياء ليلة النصف من رمضان، تعزز انتماؤه الحضاري إلى العالم العربي والإسلامي أو الكتابة على إطار المنمنمة باللغة العربية.

---

[1]« Et toute communication humaine, au niveau du passage à la conscience, est nécessairement informée par les codes sociaux et les valeurs idéologiques »

حون ماري ترمبلاي: نظرية الفن السوسيولوجي (17 نوفمبر 2007)

Web pédagogique. www.ugac.ca/just sociologue/site

فكل منمنمة طرحت موضوعا معينا، و شكلت في مجموعها المخيال الجماعي للمجتمع وسيطا إلى محيط ثقافي مغاير، عبر لغة ورموز جديدة على الوسط الثقافي للجزائري.

5- 3.سوسيولوجية منمنمات راسم :

إن إقحام الفن في مجال تمظهرات المجتمع على المنمنمة لاسيما تاريخيا وحضاريا يعني إضفاء الصبغة السوسيولوجية عليه، وتمثيل الإيديولوجية التي يحملها من خلال أعماله، وتتجلى سوسولوجية فن راسم من خلال المواضيع التي طرقها وعبرت عموما عن حياة المجتمع و تاريخه.

ولنا أن نتخذ من مصطلح "سوسيولوجي" معيار التمييز كل فن كان على علاقة أو مثل المجتمع الجزائري، وبالتالي درجه الوعي المتوفرة لدى الفنان في الربط بين الفن والمجتمع، وأجد أن سوسيولوجية الفن لا تعني مدى تمثيل ما هو اجتماعي على المنمنمة، بقدر ما تتوفر عليه من خطاب عقلاني للسوسيولوجيا أي توفرها على إيديولوجيا (أساطير).

إن العناصر الأيقونية التي قمنا بدراستها عبر المنمنمات هي منتجات اجتماعية في حد ذاتها (كالجسد، اللباس، العادات وعناصر أخرى)، ارتبطت بالمعيار الثقافي والوظيفة الاجتماعية

المؤدات داخل المجتمع، وطالما أنها تتوفر على رموز اتصالية وعلى شروط أو سياقات سوسيوثقافية وسوسيورتاريخية، يجعلنا نصنف أعمال راسم الفنية ضمن تلك التي جمعت بين الفن والاتصال والسوسيولوجيا، إلا أن الفراغ الاجتماعي يبقى دوما حاصلا مادامت التيارات الفنية ليست كلها قادرة على توفير عنصر الاتصال للجمهور الكبير من المتلقي لأن أساليبها إما شاذه أو تغوص في اللاشعور وتنغلق على الذات وبالتالي صعوبة حل دوالها الإيديولوجية الباعثة عبر رسائلها الفنية، وكان راسم على وعي بهذا فبالرغم من استفادته من بعثة إلى الخارج إلا أن تأثره بالنهضة الفنية الإيطالية وبالغرب عموما لم يغير من أسلوبه على غرار غيره من الرسامين الذين اختاروا أساليب اخرى، فراسم كان يسعى إلى أن يسمع صوت ريشته لهذا الجمهور الكبير من المتلقين وللأخر الحضاري الذي يعترف بسكان أصليين للجزائر لاسيما وأن وسائل الإعلام والاتصال كانت من احتكار فرنسا.

و يؤثر وضوح الأسلوب وخلوه من الغموض والإبهام على مدى تغيير العمل الفني وقراءته ونقده، و كما يعتقد أبراهام مولس فإن الرسالة الجمالية هي حامل للرسالة السيميائية المهتمة بمجالات الفعل الإنساني فكل غموض في الأسلوب يؤدي إلى

مغالطات في التأويل، خاصة وأن كل قارئ هو ينتمي إلى وسط ثقافي مغاير للآخر وتكون قراءاته انطلاقا من مرجعيته الثقافية.

واقتناعنا بأن فن راسم ليس مسيسا هو انطلاقا من وجود هذا الإشكال المتمثل في الفن و الاتصال عبر منمنماته، فموضوع الجهاد الذي يعني به كفاح الجزائريين والأمة العربية والإسلامية عموما لأجل التحرر يبين العلاقة الاتصالية بين الفنان ومجتمعه بعيدة عن كل طبقية اجتماعية، وليس بالمسيس الذي يفرض نفسه بقوة السلطة السياسية وخدمة لمصلحتها أو لمصلحة العقيدة، وهذا ما استنتجته من دراسة للمسار التشكيلي لمحمد راسم وعليه ترحب به السوسيولوجيا مجالا خصبا للاستثمار البحثي لأنه فن لأجل الفن

الخاتمة

تعددت الدراسات والتنظيرات حول الاتصال، ولاسيما على المستوى العربي والإسلامي عامة والوطني خاصة مساهمة في إثراء المجال الذي يربط بين السوسيولوجيا والاتصال والفن.

ومن الجلي أن هذه الدراسة تعالج إشكال الهوية والاتصال عبر الخطاب البصري، التي وجدناها شرطا ينطلق منه محمد راسم مراهنا ليصل إليه نتيجة، كانت شرطا لأنه وظفها عبر منمنماته مواضيع تؤدي أدوارا وتعكس نظاما اجتماعيا وثقافيا ومراهنا على انتماء حضاري، فيتموقع المتلقي ذاته إزاء هذه الهوية وهذا يوافق الفرضية الأولى المنطلقة من نظرية فرانكستل كما سبق ذكرها، فراسم وظف زمنية الحياة الاجتماعية عبر منمنماته مما انجر عنه تحقق الفرضية الثانية في توظيف الفنان لمخياله في تصوير الحقائق الاجتماعية.

ونظرا للقوة المتزايدة لهذا الخطاب في عصرنا والتي تتجلى في الأداء والإبلاغ فإن الجانب الأيقوني للصورة يساهم في أداءها وهو وسيط يحمل معناها، ولهذا كانت الضرورة، في

قيام دراسة تحليلية خاصة لعالم الصورة منفصلا بذلك عن الأدب ودراسته اللسانية واكتساب الصورة لأليات وتقنيات مختلفة، وهذا ما نحتاجه على مستوى الوطن العربي هو دراسات تحليلية للصورة وآليات إنتاجها، وبالتالي إبراز ثقافة جمالية عربية قائمة بذاتها تحمل مركبا من المعارف وهذا ما تضمنته الفرضية الثالثة.

أما الفرضية الرابعة، ومن خلال المواضيع التي طرحتها المنمنمات وكذا الأسلوب الفني راسم وتوضيح العلاقة بين الهوية والاتصال كموضوع للعصر يطرح نفسه، يتبين تحقق الفرضية الأخيرة في التأكيد على الهوية الجزائرية والتمايز الحضاري، فاختيارات منتج الصورة (راسمها) هي انطلاقا من قناعاته ورؤيته التي يحكمها مخيال الرسام إلى مجتمعه ليكون الإخراج – بالمعنى السينمائي – تتحكم فيه أغراض قصدية، فكل منمنمة تحمل إيديولوجية تبعدها عن الموضوعية ولهذا وقفنا على بعض السنن والآليات التي رسمت بها الصورة وكيف ساهمت في بلورة معانيها ودلالاتها من خلال تناول الصور من أبعادها الأيقونية والتشكيلية.

أما الجانب اللغوي المتمثل في النصوص التي كتبها راسم على الحواف فلأهميتها في وقاية أي قراءة للصورة من أي انزلاق

تأويلي، سواء أكان النص عنوانا أو تعليقا، وكان التركيز على منمنمات راسم لأنها تمثل نسقا تواصليا وكذا عبرت عن قناعات صاحبها في فن لأجل الكفاح فصور كل ما هو محلي ثقافي عن عادات المجتمع وتقاليده وتاريخه.

و في نهاية هذا البحث المنهجي، نلخص مجموعة من النتائج:

- إن ما نقدمه اليوم من إنتاج وفق متطلبات الحياة يصبح بعدا زمنيا وتراثيا لجيلنا القادم، نتيجة الانتخاب الطبيعي وبالتالي هوية لهم، وديمومته ترتبط باستمراريته وتطويره فيصبح نموذجا فرديا مؤسسا للشخصية، وهوية للفنان الذي حدد الاختيار المناسب ليعكس روح المجتمع[1]. والفن التشكيلي هو واحد من نشاطات الإنسان الفكرية والروحية وأي مجتمع سيكون محل بحثه هو مكوناته الفكرية

[1]"و على هذا الأساس يمكن النظر إلى الانتاج الفني، بوصفه تعبيرا عن أعراف و تقاليد المجموعة، و ليس تعبيرا ذاتيا عن مزاج شخصي لفرد"
......زيدان : علم اجتماع الفن، يوميةالثورة، عدد571، دمشق 2007، ص29.

وآثاره الفنية والثقافية والمعمارية لأنها المحددة لهويته.

- منمنمات راسم عبرت عن رؤية صاحبها المحددة للعالم وفهم كلي له، استمدت نشاطها الرمزي من الموروثات التقليدية والعناصر المحلية من ثقافة وديانة وتاريخ وبناء على فكرة فيكتور كوزان "الفن لأجل الفن" يحمل جوهره معناه ويتضمنه، وإلا فقد طابعه وخلع عنه كونه فنا.
- إن الموقف العام الذي تطرحه العملية الاتصالية للفن تتجاوز مجرد نقل معلومات وأفكار أو أحداث ذات معنى إلى ارتباطه بدراسة المستقبل لما يخلعه النشاط الفني الرمزي على الأشياء من المعاني والدلالات وفقا لخبرات الفنان وطريقة فهمه للحالة التاريخية لمجتمعه.
- وتفسيرنا الإعلامي للفن، يتمثل في اعتباره لغة شاركت في تطور الإنسان وحفظ تقدمه وحياته العقلية الفكرية، تتسم

بالتغير والأصالة، والمنمنمات هي واحدة من لهجاتها تختلف عن البقية في أطوارها العامة ومسارها الثقافي، تستمد معاصرتها من التقدم المستمر ومشاركتها الفنان في التعبير عن مظاهر الحياة الاجتماعية.

و أخيرا، نحن بحاجة إلى ثقافة بصرية عربية فاعلة نلج بها إلى عوالم الصورة وآليات اشتغالها والأهداف الكامنة وراء تمظهرات الخطاب البصري خاصة منه السيميائي الشكيلي.

الجمعة 10 ديسمبر 2012

الموافق لـ 14 شوال 1428.